Aesthetik

von

Friedrich Bouterwek.

Zweiter Theil.

Dritte, von neuem verbesserte Auflage.

Göttingen
bei Vandenhoeck und Ruprecht.

1825.

Inhalt

des zweiten Theils.

Litterarische Aesthetik.

Vorerinnerung.

Ueber Poesie und Beredsamkeit.

Erste Abtheilung. Poetik.

Seite

II. Die Dichtungsarten.

Erste Classe. Lyrische Dichtungsarten.

Zweite Classe. Didaktische Dichtungsarten.

Dritte Classe. Epische Dichtungsarten.

Seite

Zweite Abtheilung. Einige Grundsätze zur Theorie der schönen Prose.

Zweiter Theil.

Litterarische Aesthetik.

Litterarische Aesthetik.

Vorerinnerung.

Ueber Poesie und Beredsamkeit.

Wie der specielle Theil der Aesthetik, der sich nach der schönen Litteratur nennen darf, zu den allgemeinen Untersuchungen über das Schöne in der Natur und Kunst, und zu der allgemeinen Theorie der schönen Künste sich verhält, mußte vorläufig schon in der Einleitung zum ersten Theile gezeigt werden. Aber warum nennt sich dieser zweite Theil nicht lieber nach der schönen Redekunst? warum nach der

Litteratur, die doch jünger, als die Redekunst selbst ist, und nur einen Theil dessen aufbewahrt, was diese Kunst geleistet hat und noch leisten kann?

Allerdings ist die schöne Redekunst nicht nur weit älter, als alle Litteratur; auch die größten Wirkungen dieser Kunst fallen vermuthlich in jene Periode, da das Lied noch vom Gesange getragen, wie ein lebendiges Wort melodisch zum Herzen drang, und, in treuem Gedächtnisse aufbewahrt, von Mund zu Munde sich fortpflanzte. Bis zu welcher Höhe der Cultur die Poesie auch ohne Hülfe der Schrift sich heben kann, zeigen uns vor allen die homerischen Gesänge. Aber eine der ersten Bestimmungen der Schrift war es auch, die Lieder, in denen die Empfindungen, Gedanken und Thaten der Vorzeit wiedertönten, vor dem Untergange zu retten. Seitdem es eine Litteratur giebt, wird von ihr nicht nur aufgenommen und aufbewahrt,

was sich von früherer, vorher nur münd-
lich fortgepflanzter Poesie erhalten hat; die
Gedichte überhaupt werden seit dieser Zeit
weit mehr gelesen, als gehört. Leugnen
läßt sich nicht, daß die Poesie durch diese
Wendung der Dinge aus dem ihr ange-
stammten Charakter gefallen ist. Zum Ge-
sange wird die Seele natürlich gestimmt
durch den Rhythmus der poetischen Sprache.
Schon der mündliche Vortrag eines Ge-
dichts nach den Gesetzen der gewöhnlichen,
der Sprache des gemeinen Lebens angemes-
senen Declamation, ist unnatürlich. Noch
unnatürlicher ist es, Gedichte nur zu lesen.
Aber diese Unnatur ist uns längst zur andern
Natur geworden; und was wir dabei von
einer Seite verlieren, gewinnen wir von
einer andern, so sonderbar es auch scheint,
daß man bei irgend einer Unnatur gewinnen
könne. Die musikalische Seite der Poesie
mußte zuerst hervorstechen, damit der Ge-
danke, der aus ihr spricht, die Sinne
rührte, als man an höhere, eigentlich in-

tellectuelle Bildung noch nicht dachte. Aber die intellectuelle Seite der Poesie ist denn doch diejenige, durch die sie sich von allen übrigen schönen Künsten charakteristisch unterscheidet, und mit der Philosophie in die höchst merkwürdige Verbindung tritt, auf die man erst seit kurzem genauer zu achten angefangen hat. Diese uralte und doch so oft verkannte Berührung zwischen der Poesie und der Philosophie ist unabhängig vom Rhythmus und musikalischen Klange. Was die Poesie als freie Gedankenkunst ist und vermag, und was man vorzüglich zu beachten hat, um die Poesie in der Reihe der schönen Künste treffend zu charakterisiren, und den Werth poetischer Studien auch in Beziehung auf wissenschaftliche Geistesbildung zu entwickeln, zeigt das todte Wort auf dem Papiere, das keinem Sinne schmeichelt, dem, der es versteht, deutlicher an, als der Gesang der Musen selbst es kund thun würde. Die Verwandtschaft der Poesie mit den Wissenschaften ge-

nauer zu bezeichnen, war vielleicht auch die Absicht derer, die das wunderliche Kunstwort Schöne Wissenschaften in die deutsche Sprache einführten, als ob die Poesie in ihrer Art auch eine Wissenschaft wäre, oder als ob irgend eine Wissenschaft, als Wissenschaft, im ästhetischen Sinne schön seyn könnte. Aber die Nichtigkeit eines Gegensatzes zwischen schönen Künsten und schönen Wissenschaften hebt den wesentlichen Unterschied nicht auf, der, in Beziehung auf wissenschaftliche Bildung, zwischen der Poesie und den übrigen schönen Künsten Statt findet. Mit der schönen Litteratur einer Nation muß die wissenschaftliche, wie bei den Griechen und Römern, sich befreunden, wenn nicht trockene Gelehrsamkeit und eine Philosophie, die den Dichter zum Gaukler herabwürdigen möchte, am Ende das Gefühl, den lebendigen Keim des Wissens, in der menschlichen Seele ersticken und der Verbreitung wahrer Humanität entgegenwirken sollen. Die litterari=

sche Aesthetik trägt das Ihrige dazu bei, daß die wissenschaftliche Litteratur — denn auch die Aesthetik ist ja eine Wissenschaft — in der schönen eine ältere Schwester erkenne, deren sie sich nicht zu schämen hat.

Aber nur von der Poesie war hier die Rede. Warum nicht auch von der Beredsamkeit? Ist sie denn nicht auch eine schöne Redekunst? Kann sie nicht durch mündlichen Vortrag noch immer dieselben Wirkungen hervorbringen, deren sie von ihrer Entstehung an sich rühmen durfte? Da erst ist die Beredsamkeit ganz in ihrer Bestimmung, wo sie wirklich spricht. Läßt sich nun alles, was dazu gehört, daß der Redner spreche, wie er soll, von einem litterarischen Standpunkte aus erkennen und richtig beurtheilen?

Von der Facultätseinrichtung der deutschen Universitäten scheint das Herkommen zu stammen, nach welchem unsre

Aesthetiker und Kritiker noch immer Poesie und Beredsamkeit als zwei schöne Redekünste zusammen stellen. Denn der Professor der Beredsamkeit, der lateinischen nämlich, ist gewöhnlich auch Professor der alten Litteratur, und nebenher angewiesen, bei vorkommenden Gelegenheiten auch Verse, nämlich lateinische, oder griechische, zu machen. Die Geschichte der Litteratur zeigt nun freilich, daß ein großer Dichter und ein großer Redner noch nie in einer Person vereinigt waren; ja, daß große Redner, wenn sie zur Abwechselung mit den Dichtern in die Schranken traten, durch ihre Verse nur kund thaten, wie beschränkt und dürftig ihre Ansicht der poetischen Schönheit war. Und so bringt es auch die Natur der Sache mit sich. Der Redner, der ganz im Gefühle seines Berufes lebt, muß die Kunst, dichterisch darzustellen, ganz aus dem Gesichte verlieren, auch wenn ihm die Natur ein Talent zur Poesie nicht versagt hat. Denn

der Redner, wie er seyn soll, ist kein Künstler, wie der Dichter; er will nicht ein Kunstwerk hervorbringen, das ohne bestimmte Beziehung auf einen wissenschaftlichen, oder religiösen, oder praktischen Erfolg das Gemüth ästhetisch ergreife und fessele; er will auf die Ueberzeugung wirken und Gesinnungen und Entschließungen hervorlocken. Diesen Zweck zu erreichen, muß er allerdings, wie der Dichter, auch das Gefühl, nicht den Verstand allein, in Anspruch nehmen; er muß zuweilen ganz auf dieselbe Art, wie der Dichter, die Worte wählen und ordnen. Aber auch dadurch wird seine Kunst noch lange nicht zur eigentlich schönen Kunst; denn in der Beredsamkeit, wie sie seyn soll, dient der ästhetische Theil der lebendigen Darstellung einem fremden, die eigentlich schöne Kunst unmittelbar nichts angehenden Zwecke. Das Schöne ist Nebensache in der musterhaften Rede und auch in der Abhandlung, oder historischen Darstellung, oder prosaischen

Beschreibung, die das Gemüth ergreift, wie sie soll; die Hauptsache ist, daß ein anderer Zweck erreicht werde durch kräftige Einwirkung auf Verstand und Gefühl, nicht geschmacklos, aber durchaus ohne alle bestimmte Tendenz, ästhetisch zu gefallen. Der Redner, und Jeder, wer etwas in guter Prose spricht, oder schreibt, soll nicht als Künstler interessiren wollen. Der ästhetische Glanz der Beredsamkeit wird nur zu leicht falscher Schimmer; denn was dem Dichter Zweck ist, soll dem Redner nur Mittel zur Erreichung ganz anderer Zwecke seyn; und dieß kann es nur unter wesentlichen Beschränkungen des freien Interesse für das Schöne. Die moralischen, religiösen, politischen Richtungen, die der Redner dem Verstande und dem Willen zu geben sucht, können und sollen zuweilen das Gemüth aus aller ästhetischen Stimmung setzen.

Die Rhetorik in der alten Bedeutung des Worts ist in ihrem ganzen Um-

fange weder ein Seitenstück zur Poetik, noch überhaupt ein Theil der Aesthetik. Sie ist als allgemeine Theorie der eigentlichen Beredsamkeit oder oratorischen Kunst eine der praktischen Wissenschaften, die in unmittelbarer Beziehung auf ihren praktischen Zweck eine gewisse Summe von Kenntnissen verschiedener Art in sich vereinigen. So wurde der Begriff der Rhetorik von den alten Griechen und Römern aufgefaßt. Die Rhetorik in diesem Sinne lehrt, was man von Natur können, und was man lernen muß, um ein tüchtiger Redner zu werden, also, welche Anlagen zur Ausübung der oratorischen Kunst erfordert werden; welche Kenntnisse dem Redner unentbehrlich sind; wie er logisch durch klare Entwickelung und geschickte Disposition der Theile seiner Rede auf den Verstand seiner Zuhörer zu wirken hat; wie er den Beweis für seine Behauptungen führen soll; wie er Gefühle aufregen muß, um der Einsicht, die den Willen regieren soll, aber ihn durch

sich selbst nur schwach regiert, einen Nachdruck zu geben; und wie endlich durch richtige Declamation, und durch mimische Kunst, die aber ja nicht theatralisch werden darf, der praktische Eindruck, den die Rede machen soll, vollendet wird. Daß die oratorische Kunst, in diesem Sinne ausgeübt, den Willen auch irre führen kann, hebt ihre Würde nicht auf. Aber der Redner, der als Künstler interessiren will, hebt sich selbst auf, und verwandelt sich in einen Gaukler. Ein nicht unbedeutender Theil der Lehren, welche die Rhetorik umfaßt, ist verwandt mit dem Inhalte der Poetik; aber ein anderer eben so großer Theil jener Wissenschaft ist Fortsetzung der Logik. Die Grundsätze der Declamation und Mimik in ihrer Anwendung auf die oratorische Kunst gehen zwar die Aesthetik in anderer Beziehung an, haben aber mit den Aufgaben der Poetik nichts gemein.

Rhetorik in einer neueren Bedeutung des Worts nennt sich auch die Theorie

der schönen Prose, die oratorische Prose mit eingeschlossen. Die Kunst der schönen Prose überhaupt wird daher auch Beredsamkeit genannt. Hier treffen wir auf einen neuen Gegensatz, der die litterarische Aesthetik unmittelbar angeht. Denn was man Prose nennt, ist nicht nur, in grammatischer Beziehung, Gegentheil des Verses; es ist auch Gegentheil der Poesie, der einzigen schönen Redekunst; und doch muß die Kritik auch eine gewisse prosaische Schönheit anerkennen. Was diese prosaische Schönheit ist; von welcher Seite sie der poetischen ähnlich sieht; und warum sie dieser Aehnlichkeit wegen nicht mit Unrecht den Namen Schönheit führt, obgleich immer nur als unvollkommene und beschränkte, der poetischen tief untergeordnete Schönheit; darüber Auskunft zu geben, darf die litterarische Aesthetik nicht ablehnen. Auch prosaische Schriften, die einen ästhetischen Werth haben, gehören in das Fach der schönen Litteratur. Aber man

verwechsele nun wieder nicht die Theorie der schönen Prose, die sich an die Poetik anschließt, mit der so genannten Stylistik. Was Styl im ästhetischen Sinne ist, hat die allgemeine Analyse des Kunstschönen gezeigt. Ein prosaischer Styl kann gut, das heißt, natürlich, vernünftig, und überhaupt zweckmäßig seyn, ohne durch einen ästhetischen Reiz zu interessiren. Grammatische Richtigkeit und Reinheit, verbunden mit Klarheit, Bestimmtheit und Schicklichkeit des Ausdrucks, und mit einem natürlichen Periodenbau, ist Alles, was man von einem guten prosaischen Style im Allgemeinen fordern darf. Aber eine schöne Prose ist geistreich und spricht in ihrer Art auch zum Gefühle und zur Phantasie. Sie hat positive ästhetische Reize, die ein prosaisches Geisteswerk mit einem Gedichte gemein haben kann, ohne darum zu einem Aftergedichte zu werden. Einen guten Styl in Prose zu schreiben kann Jedermann lernen; zum Schriftsteller in schö-

ner Prose muß man geboren seyn, wie zum Dichter.

Diese Erläuterungen waren nothwendig, um die beiden Abtheilungen dieser litterarischen Aesthetik zu rechtfertigen. Auf die Poetik sollen einige Grundsätze zur Theorie der schönen Prose folgen.

Erste Abtheilung.

P o e t i k.

Erste Abtheilung.

Poetik.

I.

Allgemeine Charakteristik der Poesie.

Jede schöne Kunst ist in ihrer Art Poesie, das heißt, schaffende Kunst; jede geht vom Dichten, das heißt, demjenigen Denken aus, in welchem Verstand und Phantasie schöpferisch zusammen wirken. Aber mit Recht führt den Namen Poesie oder Dichtkunst vorzugsweise die Kunst der Rede, wenn sie durch Worte, ihr geflügeltes Werkzeug, wie Schiller es nennt, den Gedan-

ken und Gefühlen die schöne Form giebt, die der Geist unmittelbar in und für sich selbst erschafft. Denn an das tönende Wort knüpft sich, nach der wundersamen Einrichtung der menschlichen Natur, am natürlichsten und bestimmtesten der aufkeimende Gedanke an. Das Wort ist es, was dem menschlichen Geiste den vorüberschwindenden Gedanken bezeichnet, ihn festhält, und, wenn er entflohen ist, zurück ruft. Rhythmus und Wohllaut theilt die Poesie mit der Musik; aber die Bedeutung der Worte ist es, was die Poesie zur schönen Kunst macht. Das wirkliche Gedicht tönt nicht, und erscheint nicht. Es wohnt und ruht im Gebiete des innern Sinnes. Und so weit menschliche Gedanken reichen, erstreckt sich die Poesie. Die sprachlose Poesie, die das rechte Wort noch sucht, ist die ursprüngliche. Sie wird zur redenden Kunst durch den natürlichen Uebergang des Gedankens in die Rede. Da nun alle Schönheit durch den innern Sinn empfunden wird,

wie auch immer bei dieser Empfindung die Eindrücke mitwirken mögen, die ein äußerer Sinn empfängt, so trägt auch jedes wahrhaft schöne Kunstwerk etwas in sich, das man poetisch nennen kann. Aber wir nennen die Schönheit anderer Kunstwerke gewöhnlich nur da poetisch, wo sie etwas von dem höhern Charakter zeigt, durch den die Poesie, als schöne Gedankenkunst, alle übrigen Künste übertreffen kann. In diesem Sinne kann auch ein Gemählde, eine Statüe, eine musikalische Composition, verglichen mit andern Kunstwerken dieser Art, poetisch heißen; denn viele Kunstwerke, deren Schönheit auf die äußern Sinne wirkt, sind arm am Ausdrucke solcher Gedanken und Gefühle, die uns aus den Werken der Dichtkunst ansprechen, wo diese Kunst ganz in ihrer Bestimmung über die gemeine Wirklichkeit sich erhebt. Aber aus eben diesen Gründen sind auch die ersten Regungen und Hervorbringungen eines poetischen Geistes noch nicht eigentlich Kunst zu nen-

nen. Das ursprüngliche Dichten ist ein schönes Sinnen und Phantasiren, auch ohne alle Absicht, ein Kunstwerk hervorzubringen. Poetische Ahndungen, Ansichten und Träume müssen der eigentlichen Poesie vorangehen. Eine gewisse poetische Stimmung kann man auch in Verhältnisse des geselligen Lebens, ohne Beziehung auf Kunst, übertragen. Wo diese Poesie des Lebens gänzlich fehlt, wird auch das Gedicht hinter seiner wahren Bestimmung zurückbleiben.

Gegen die falschen Vorstellungen, die man sich gewöhnlich von poetischer Schönheit macht, hat die Kritik unablässig zu streiten. Gefallen soll nun einmal das Gedicht. Jedermann sucht also in der Poesie, was ihm nach seiner Sinnesart besonders gefällt. Wie kann man aber poetische Schönheit empfinden, wenn man für das Schöne überhaupt keinen gebildeten Sinn hat? Da verlangt denn der Schwärmer, daß auch die Poesie immer schwär-

merisch sei, daß heißt, aus enthusiastischer Selbsttäuschung entsprungen, und hinreißend zu einer ähnlichen Täuschung. Eine Poesie, wie die Wielandische, die der Schwärmerei gerade entgegenwirkt, ist dem Schwärmer unleidlich. Dem Ariost kann er nur einen erzwungenen Geschmack abgewinnen. In die alte griechische und römische Poesie, der er huldigen muß, weil die Sitte es mit sich bringt, weiß er sich nicht zu finden. Ein Andrer, den das Wesen der Poesie wenig kümmert, findet desto mehr Wohlgefallen an den Reizen des Styls. Der Styl, meint er, mache die Schönheit eines Gedichts aus. Er achtet nur nebenher darauf, daß der wahre Styl in der Kunst vom Geist und Gefühle, und von den eignen Ansichten des Künstlers ausgeht. Der mahlerischen Vergleichungen und Bilder, des gewählten Ausdrucks, der feinen und sinnreichen Wendungen, und der netten, harmonischen Verse freut er sich. Was kann man, denkt er, von einem Ge-

dichte mehr fordern, als, daß es sich auf diese Art durch den anziehenden und blühenden Styl von der prosaischen Darstellung unterscheide? Nein, sagt der Sentimentalist, ein vollkommenes Gedicht muß mich rühren; es muß eine moralische Tendenz haben, die aber durch den lebendigen Ausdruck der Empfindsamkeit, nicht durch kalte Lehren, sich äußert; es muß moralische Betrachtungen in der Sprache des Gefühls ausdrücken, oder Scenen darstellen, die uns zur Großmuth, zur Gerechtigkeitsliebe, zur Freundschaft, zur Theilnahme an den Leiden der Menschheit, und zu ähnlichen Empfindungen stimmen. Welche Thorheit! ruft mancher gelehrte, oder philosophirende Poetiker. Ein Gedicht, sagt er, soll mich zwar angenehm unterhalten, weil die Vernunft nichts dagegen hat, daß man sich zur Abwechselung auch an Spielen der Phantasie und des Witzes ergötze; aber ich will aus dem Gedichte, das mehr, als ein Spielwerk seyn soll, auch etwas ler-

nen; Menschenkenntniß, historische Kenntnisse, nützliche Wahrheit überhaupt, soll das vollkommene Gedicht enthalten. So viel verlangt ein elegantes Weltmännchen von dem Dichter nicht. Ein Compliment, oder eine Galanterie, auf eine feine und treffende Art in Versen ausgesprochen, ist für das Weltmännchen schon ein Gedicht, wie es seyn soll. Kommen nun gar falsche Theorien hinzu, die den Geschmack methodisch verderben, so wird in der Schätzung der Dichterwerke zuweilen völlig das Unterste zu oberst gekehrt.

Die Idee der poetischen Vollkommenheit ist, wie alle Vollkommenheitsideen, durch die nicht das Unendliche selbst gedacht wird, relativ. Keine Dichtungsart kann die andere ersetzen; und unter den Dichtungsarten sind einige, die sich selbst zerstören, wenn sie Ansprüche auf die höhere Vollkommenheit machen, die zum Beispiel der Ode, der Epopöe, und dem he-

roischen Trauerspiele, eigen ist. In gewissen Liedern, poetischen Erzählungen, und dramatischen Gedichten, noch mehr in der Epistel, dem Epigramm, der äsopischen Fabel, zeigt sich nur ein schwacher Schimmer von dem, was Poesie in der höheren Bedeutung des Worts ist; und doch sollen auch Gedichte und Gedichtchen dieser Art nicht fehlen; denn jedes Feld des Schönen soll angebauet werden. Mannigfach verliert sich die Poesie in geistreiche Prose. Und doch sind gewisse Geisteswerke darum nicht verwerflich, weil sie nur zum Theil poetisch sind, zum Beispiel der Roman, oder die Lucianischen Dialogen. Die Theorie der Dichtungsarten muß also die Idee der poetischen Vollkommenheit zersetzen, damit dem Verstande klar werde, was die Poesie überhaupt ihrer wahren Bestimmung gemäß leisten will und kann. Aber gewöhnlich versäumt die Theorie der Dichtungsarten den nöthigen Rückblick auf die allgemeinen Gesetze des Schönen. Erinnert man sich

an diese, so versteht sich vieles von selbst, was bei der Beurtheilung jeder Art von Gedichten nur besonders in Betracht kommt. Von selbst versteht sich dann, daß ein Gedicht ein Werk der Phantasie, schon im Keime poetisch erfunden, also nicht seiner ursprünglichen Anlage nach ein Werk des räsonnirenden Verstandes, oder des Erzählungs- und Beschreibungstalents, seyn soll. Daher wird durch alle Reize der Sprache und des Styls, durch die anziehendsten Beschreibungen und Bilder, ein Geisteswerk, das seiner ursprünglichen Anlage nach, wie z. B. Pope's Versuch über den Menschen, nicht poetisch erfunden ist, nicht zum Gedichte, ob man ihm gleich diesen Namen zu gönnen pflegt, wenn auch nur aus dem Style gewissermaßen ein poetischer Geist spricht. Poetisch aber kann nichts seyn, was nicht ästhetisch ist. Sobald also in einem Gedichte das wissenschaftliche, oder moralische, oder religiöse Interesse das eigentlich ästhetische überwiegt, und wir uns

nicht vorzüglich an dem Schönen erfreuen, weil es der Form unsers geistigen Daseyns gemäß ist, verschwindet die Poesie.

Keine Schönheit, also auch keine poetische, ist ohne innere Harmonie. Aber in einer romantischen Dichtung kann, wie in einer schönen Landschaft, gar wohl die Mannigfaltigkeit über die Einheit herrschen, ohne diese zu vernichten. Mangelhaft ist die poetische Erfindung, wenn sie nicht Gedanken und Gefühle ausspricht, die auch ohne den Reiz der Form durch sich selbst interessiren, und das Gemüth in eine ästhetische Stimmung setzen. Kann das Gedicht nicht durch Grazie besonders anziehen, so soll es wenigstens nichts sagen, was die Grazien beleidigt. Kann es seiner Natur nach nicht wohl ein klares, oder auch nur ein dunkles, aber schönes Streben nach dem Unendlichen in uns wecken, so soll es wenigstens auch diesem Streben des Geistes nicht entgegen wirken,

also uns nicht durch Darstellungen nach dem Leben in die Beschränkungen einer Wirklichkeit versetzen, der wir entfliehen möchten, zum Beispiel im Drama nicht in die Leiden eines Jean Calas, an dem der Fanatismus einer Justizmord verübt, wie in Weissens Trauerspiele, oder gar in das erbärmliche Schicksal eines jungen Kaufmannsdieners, der sich hat verführen lassen, seinen Brot- und Lehrherren zu bestehlen, und dafür seine Laufbahn am Galgen beschließt, wie der Held in Lillo's höchst rührendem und, was die Wahrheit und Lebendigkeit der Darstellung betrifft, sehr schätzbarem Kaufmann von London. Alle diese Wahrheiten, die sich die Poetik so oft hat entschlüpfen, oder entwenden lassen, liegen schon in den ersten Grundsätzen der allgemeinen Aesthetik.

Eben so verhält es sich mit der ästhetischen W a h r h e i t, N e u h e i t, L e i c h t i g k e i t, und dem c l a s s i s c h e n G e p r ä g e eines Gedichts. Was für eine Art von

Wahrheit diejenige ist, die zur Vollkommenheit eines jeden schönen Kunstwerks gehört, hat die allgemeine Theorie der schönen Künste gezeigt. Die poetische Wahrheit stimmt mit der mahlerischen, der plastischen, der mimischen, der musikalischen, und auch der architektonischen, im Allgemeinen überein. Eine gewisse Täuschung ist auch für die Poesie nur Mittel, nicht Zweck. Täuschen soll uns der Dichter durch die Lebendigkeit des Ausdrucks, und durch die Macht der Phantasie; aber diese Täuschung, die uns nicht weiter zu fragen erlaubt, wie viel der Dichter von der Natur, oder der Geschichte, gelernt, oder wie viel er willkürlich erfunden habe, hebt sich selbst auf, wenn ihr nicht Wahrheit zum Grunde liegt, jene ästhetische Wahrheit nämlich, die in der Uebereinstimmung mit den normalen Formen der Natürlichkeit besteht, die höhere, dem Menschen eigne und zum Idealen aufstrebende Natürlichkeit mit eingeschlossen. Es giebt eine Art von Poesie, die nicht gelingen

kann ohne Hülfe der enthusiastischen Selbsttäuschung, die man Schwärmerei nennt. Dahin gehört besonders der schönste Theil der Poesie der Liebe. Ohne diese schöne Schwärmerei hätten wir keinen Petrarch, und keinen der übrigen Dichter, die nicht so wohl objectiv die Liebe darstellen, wie z. B. Wieland, als ihr eignes Herz mit allen seinen Träumen sich ausreden lassen. Aber auch diese Dichter sind keine Phantasten. Ihre Schwärmerei wäre nicht schön, wenn nicht die Stimme ihrer Herzen ein Echo in jeder menschlichen Brust fände, die jener Gefühle fähig ist, durch die sich menschliche Liebe von der sinnlichen Lust des Thiers unterscheidet. Und eben so muß eine gewisse patriotische, oder religiöse Schwärmerei dem Dichter erlaubt seyn, wenn sie nicht verwildert, nicht der gesunden Vernunft geradezu widerstreitet, nicht das natürliche und sittliche Gefühl zurückstößt. Aber zum Wesen der Poesie überhaupt gehört keine Art von Schwärme-

rei. Auch ohne sich selbst zu täuschen, kann der Dichter schön und innig seine Gefühle aussprechen. Mit unverfälschtem Interesse für Wahrheit und Natur kann er das Leben darstellen, wie es ist, und wie es nach idealen Ansichten seyn sollte.

Daß der Dichter in seinen Beschreibungen äußerer Dinge und Erscheinungen sich nicht mit der Natur ganz entzweie, fordern wir von ihm auch da, wo er von übernatürlichen Dingen spricht. Aber die Außenwelt soll den Dichter nie vorzugsweise beschäftigen. Denn die ursprüngliche Heimath der Poesie ist das Innere der menschlichen Natur. Was dem menschlichen Herzen wahres, nicht erkünsteltes Bedürfniß ist, kann weder die Wissenschaft, noch irgend eine andere Kunst so treffend aussprechen, wie die Poesie; denn die Poesie dringt, wie die Wissenschaft, durch Begriffe tiefer, als jede andere Kunst, in das Innere des Herzens ein, und löset doch nicht logisch, wie die

Wissenschaft, das Wirkliche in der kalten Betrachtung des Allgemeinen auf. Das moralische Leben des Geistes, sein Wollen und Wünschen, sein Streben und Hoffen, sein glückliches, oder unglückliches Kämpfen mit den Leidenschaften, hat noch keine Philosophie lehrreicher aufgeklärt, als die besten Dichter es lebendig dargestellt haben. Aber auch unser Erkennen und Glauben ist eben sowohl Gegenstand der Poesie, als der Philosophie. Der Dichter erklärt nichts, und will nichts erklären; aber alles Erklären ist ja verbunden mit einem Gefühle, das die unerschöpfliche Idee der Wahrheit unablässig begleitet. Auf dieses Gefühl beziehen sich alle wahrhaft menschlichen, nicht träumerischen, aber auch durch keine willkürliche Abstraction bestimmten Ansichten der Welt und unsrer Bestimmung. In der treuen Darstellung dieser Ansichten schöpfen der Dichter und der Philosoph aus einer und derselben Quelle, dem Gefühle des höheren Lebens. Da steht die Poesie

auf ihrer höchsten Stufe, wo sie, der Philosophie voreilend, immer einen Blick auf das Ganze des menschlichen Daseyns wirft, und das wahrhaft natürliche und ideale Verhältniß des armen Sterblichen zur Welt in lebendigen Zügen darstellt. Und auf dieser Stufe erscheint sie nicht etwa vorzüglich bei gewissen räsonnirenden Dichtern, deren Poesie nur eine verkleidete Art von Philosophie ist. Homer und Shakespear sagen uns besser, was menschliches Daseyn im Ganzen ist, als Pope mit allen seinen feinen und geistreichen Reflexionen. Wenn man überhaupt Philosoph seyn könnte, ohne die Aufgabe der Philosophie wissenschaftlich zu lösen, so würden die Dichter, die uns jenes Hinaufstreben nach dem Unendlichen, jenen allgemeinen Ueberblick der menschlichen Vollkommenheit und Unvollkommenheit, kund thun, wie ein Aeschylus und Sophokles, ein Göthe und Schiller, in der Reihe der Philosophen hoch über die Verfasser unsrer gewöhnlichen Lehrbücher der

Metaphysik und Moral zu stellen seyn. Aber auch räsonniren darf die Poesie, nur nicht kalt, und nicht systematisch. Aus einem tiefen Gefühle dessen, was der Mensch ist und seyn soll, was er wissen und muthmaßen kann, gehen die philosophischen Reflexionen hervor, die mehreren großen Dichtern charakteristisch eigen sind. Was wären ohne sie Pindar und Horaz, Klopstock und Schiller, in der Reihe der lyrischen Dichter? Aus diesen Verhältnissen der Poesie zur Philosophie und zur Wissenschaft überhaupt läßt sich ohne Mühe weiter erkennen, in welchem Sinne und auf welche Art man von dem Dichter, der allen Forderungen seiner Kunst Genüge thut, muß rühmen können, daß man nicht wenig aus ihm lerne. Aber man verlange von der Poesie so wenig, als von einer andern schönen Kunst, daß sie immer auf ihrer höchsten Stufe erscheine. Und was die poetische Belehrung betrifft, so sind die Gedichte, die lehrreich seyn sollen, oft gerade

diejenigen, aus welchen man am wenigsten lernt.

Neuheit verlange die Kritik von jedem Gedichte. Denn wer uns nur das Alltägliche sagt, oder wer gar nur wiederhohlt, was er von andern Dichtern vernahm; hat der erfunden? Hat er gedichtet? Er mache, wenn er dem innern Drange nicht widerstehen kann, angenehme und nützliche Verse für's Haus, oder für gute Freunde; oder er verfertige bestellte Gelegenheitsgedichte. Aber gesuchte Neuheit ist schlimmer, als Alltäglichkeit. Denn wie die Werke der Natur, mit der die Kunst wetteifert, von selbst entstehen, so soll auch jedes Gedicht als ein freies Erzeugniß der Phantasie, nicht als ein Werk der Kunstbeflissenheit, die durch Neuheit interessiren will, auf uns wirken. Ohne die Leichtigkeit, die alle Mühe der Erfindung und der Ausbildung verbirgt, trägt ein Gedicht so wenig, wie ein anderes Kunst-

werk, das classische Gepräge, über welches oben in der allgemeinen Theorie des Kunstschönen mehr gesagt ist.

Was die Beurtheilung der innern Schönheit eines Gedichts am meisten erschwert, ist die Verwandtschaft der Poesie mit der schönen Prose. Denn wer kann in jedem gegebenen Falle genau entscheiden, ob ein Gedanke, oder ein Gefühl, poetisch, oder nur prosaisch, heißen soll? Hat doch die Natur selbst nicht die poetischen Ansichten des Lebens von den gewöhnlichen so scharf geschieden, daß nicht in unsern Vorstellungen das Wahre, das Gute, das Interessante, das Natürliche, das Geistreiche, mannigfaltig in das eigentlich Schöne überginge! Im Einzelnen ist also oft nicht möglich, zu erkennen, ob ein Gedanke, oder ein Gefühl, an sich schon für poetisch gelten kann. Der Eindruck allein, den ein Geisteswerk, das ein Gedicht seyn soll, im Ganzen auf uns

macht, muß entscheiden; und nach diesem Eindrucke muß sich die Beurtheilung des Einzelnen richten; aber freilich immer unter der Voraussetzung, daß der Kritiker für Poesie empfänglich, und daß sein Geschmack nicht einseitig gebildet, oder gar verbildet sei. Fehlt dem Gedichte innere Schönheit oder ein wahrhaft poetischer Gehalt der Gedanken und Gefühle, so kann es durch alle Kunst der Sprache und des Styls jenen wesentlichsten der Mängel nicht verbergen. Verbildet ist der Geschmack, der die Reize der Sprache und des Styls an einem Gedichte höher, als alles Uebrige, schätzt; und die Kritik, die diesen Geschmack begünstigt, richtet die Poesie selbst zu Grunde. Ein solcher Geschmack und eine solche Kritik herrschten in der englischen Litteratur während des gepriesenen Zeitalters der Königin Anna, und in Deutschland während der Gellertschen Periode. Aber nirgends hat die Stylkritik, dem Geschmacke der Nation gemäß, über die hö=

here Kritik so triumphirt, wie in Frankreich, besonders seit der Gesetzgebung Boileau's, der selbst ein Meister in der Kunst war, unpoetischen Gedanken in eleganten Versen durch die Kraft des Styls (was man im Französischen Verve nennt) einen Anstrich von Poesie zu geben.

Nach den Reizen und der Kraft des Styls eines Gedichts soll die Kritik nicht zuerst, fragen. Aber der Styl der Poesie kann dem Style der lebhaften und gebildeten Prose in vielen Zügen so ähnlich seyn, daß deßwegen auch die meisten der sogenannten poetischen Figuren mit einiger Abänderung eben so passend als rhetorische Figuren aufgeführt werden. Man kann diese Figuren oder Darstellungs- und Ausdrucksarten, durch die sich der Styl des Gefühls, also auch der poetische, vom Style des kalten Verstandes unterscheidet, in drei Classen abtheilen. In die erste gehören die grammatischen Figuren, die

nur die Sprache angehen; in die zweite die so genannten Wendungen, die Beschreibungen, und die Einkleidungen; in die dritte die Tropen, die auf einer wirklichen Vertauschung der Begriffe beruhen.

Grammatische Figuren sind die Allitteration, die Inversion, und zum Theil auch der Vers, mit oder ohne den hinzukommenden Reim. Auf den Vers und Reim müssen wir, aus andern Gründen, zum Beschlusse der allgemeinen Charakteristik der Poesie zurückkommen. Die Allitteration oder der interessante Wiederkehr der Consonanten, z. B. in den Worten: "Das Wasser wallt im Winde", hat, so viel man weiß, nur in der alten angelsächsischen Poesie, und vielleicht auch in der ältesten scandinavischen und deutschen, die Stelle des Reims vertreten. Außerdem ist diese Figur meistens auf kleine Ausschmückungen poetischer Gemählde beschränkt. Die Inversion oder Verstärkung des Aus-

drucks durch Versetzung der Wörter ist in Sprachen wie die griechische und lateinische, die auch in der Prose an keine bestimmte Wortordnung gebunden sind, kaum eine Figur zu nennen. Aber durch Sprachen, die, wie die französische, auch in Versen sich nur wenig von einer bestimmten Wortordnung entfernen dürfen, wird die Poesie nach grammatischen Gesetzen widernatürlich gefesselt, und nicht selten gelähmt. Die meisten der cultivirten neueren europäischen Sprachen haben denselben Fehler, nur nicht in demselben Grade.

Zu den grammatischen Figuren der Poesie kann auch ein gewisser poetischer Dialekt gezählt werden, der sich aus den Dialekten des gemeinen Lebens bildet. Aber eines solchen Dialekts hat sich außer der Dichtersprache der Griechen die Poesie vielleicht noch nirgends zu erfreuen gehabt. Auch in Griechenland war die ältere Dichtersprache, die ionische, und nachher die

dorische, nur durch poetische Behandlung dieser beiden Dialekte des gemeinen Lebens gebildet; aber als der attische Dialekt auch außerhalb der Grenzen von Attika, und zuletzt überall, wo man Griechisch sprach und schrieb, die allgemeine Sprache der Prose in der Litteratur, und des Umgangs unter den höheren Ständen wurde, hüthete man sich wohl, selbst in Athen, auch die Sprache der Poesie auf den attischen Dialekt zu beschränken. Nur da, wo sich diese Sprache mehr der prosaischen nähern sollte, wurde sie attisch; der ionische und der dorische Dialekt behielten ihr wohlerworbenes Ansehen; und wenn der Athenienser aus dem Munde seiner Schauspieler die volltönenden dorischen Sylben vernahm, fühlte er sich schon durch die Sprache in eine poetische Welt versetzt. Denselben Vortheil hätte die deutsche Poesie der neueren Zeit von dem alten schwäbischen Dialekte ziehen können, der im dreizehnten Jahrhundert ungefähr dasselbe für die deutschen Dichter gewe-

sen war, was für die Griechen der ionische Dialekt im homerischen Zeitalter. Jetzt, nachdem sich die deutsche Poesie schon seit drei Jahrhunderten an das neuere Hochdeutsch gewöhnt hat, kommen die Versuche, sie zu einer älteren Dichtersprache zurückzuführen, zu spät. Daß man in mehreren Sprachen gewisse Wörter und Wortformen, die in der Prose nicht üblich sind, für die Poesie zurückgelegt hat, ist ganz nützlich; aber wo dergleichen grammatische Licenzen den Versen aufhelfen sollen, denen es an poetischen Gedanken fehlt, verrathen sie nur noch mehr die innere Armuth des Gedichts.

Die mancherlei Wendungen, Beschreibungen, und Einkleidungen aufzuzählen, durch die sich eine poetische Darstellung von einer prosaischen unterscheiden kann, lohnt sich in der Poetik um so weniger der Mühe, da eine wahrhaft poetische Phantasie alle diese Figuren von selbst findet, wo sie ihrer um eines bestimmten

Gedankens und Gefühls willen bedarf; und die Kritik kann nur nach dem Verhältnisse der Figur zu dem besondern Geiste und Inhalte eines Gedichts bestimmter entscheiden, ob und wie weit die Figur ihren Zweck erreicht. Was hierüber im Allgemeinen zu sagen ist, hat man längst schon ausführlich genug, zum Theil in der Grammatik, wohin es auch gezogen werden kann, zum Theil in der Rhetorik verhandelt. Aber wenn die Stylkritik noch immer nicht zugeben will, daß durch alle möglichen feinen Wendungen, mahlerischen Beschreibungen, und geistreichen Einkleidungen, das eigentlich Poetische in einem Gedichte nur verstärkt, oder erhöhet, also nicht hervorgebracht werden kann, sagt sie deutlich aus, daß sie nicht weiß, was eigentlich Poesie ist. Wo diese Figuren durch das Bedürfniß eines poetischen Ausdrucks von selbst hervorgerufen werden, richten sie sich ganz und gar nach dem Geiste eines Gedichts. Mit der altväterlichen Simplicität des home=

rischen Epos harmoniren die bleibenden Epithete. Ein poetischer Beinahme, von einer bemerkenswerthen, oder in das Auge fallenden Eigenheit der Gegenstände hergenommen, fixirte diese Gegenstände für die Phantasie durch eine Bezeichnung, wie sie dem Eindrucke gemäß ist, den das Kind von den Dingen empfängt, wenn es gewisse sinnliche Merkmale in seiner lebhaften Erinnerung festhält. Ist die Kindlichkeit der natürlichen Wahrnehmung verschwunden, so scheint es sehr überflüssig, nach homerischer Art die Schiffe mehr, als Ein Mal, die schwarzgeschnäbelten, Minerven die blauäugige, die Achäer die wohlgestiefelten, zu nennen. Dafür neigt sich die reflectirende Poesie, wenn der Geschmack mit der kindlichen Natürlichkeit nicht mehr zufrieden ist, zur treffenden Antithese, einer Figur, die in der naiven Poesie der Vorwelt wenig vorkommt. Dadurch entsteht dann oft ein falscher Schimmer des Styls. Aber sollen wir darum die Antithese verdam-

men, weil sie zuweilen nichts weiter ist, als ein unnatürliches Spiel des Witzes? Ohne diese Figur entbehrte der Styl Schiller's keinen unbedeutenden Theil seiner Schönheit. Auch mit den mahlerischen Beschreibungen ist in der neueren Poesie großer Mißbrauch getrieben; und doch sind solche Beschreibungen den Dichtern Bedürfniß gewesen, so lange es Poesie gegeben hat. Was eine Beschreibung mahlerisch im poetischen Sinne macht, und wie sehr die Poesie sich selbst verkennt, wenn sie in der Beschreibung äußerer Gegenstände mit der wirklichen Mahlerei wetteifern will, hat Lessing in seinem Laokoon gezeigt. Zu den kräftigsten Figuren dieser ersten Classe gehört am rechten Orte noch die Apostrophe oder Anrede Abwesender, als ob sie gegenwärtig wären, oder todter Gegenstände, als ob sie lebten; denn die Phantasie des Dichters vergegenwärtigt willkürlich das Vergangene, und beseelt auch das Todte.

Der Dichter spricht mit Felsen und Quellen so natürlich, wie mit seines Gleichen.

Die poetischen Einkleidungen, wie man sie nennt, sind ein Theil der Bildersprache, in welcher, wie in andern Reizen des Styls, die falsche Kritik oft das größte Verdienst der Poesie gesucht hat. Die dichterische Phantasie kann keinen Gedanken in der Form gebrauchen, wie der kalte Verstand ihn darbietet. Aber die wahre Sprache des poetischen Gefühls ist darum doch nicht immer eine Bildersprache. Einen Gedanken in ein Bild einzukleiden, wird dem Dichter, der nicht schimmern will, nur da Bedürfniß, wo sein Gefühl sich von selbst am treffendsten in einer Vergleichung ausspricht. Das Vergnügen, das uns eine treffende Vergleichung macht, ist nicht immer von poetischer Art; aber durch die Kraft der Vergleichung macht sich der Dichter gewissermaßen zum Herrn der ganzen Natur, indem er alle ihre Schätze,

die ihm zum Bilde seiner Gedanken und seines Gefühls zu taugen scheinen, unbedenklich an sich reißt. Zur poetischen Wahrheit des Bildes wird gar nicht erfordert, daß es in allen seinen Theilen dem Gegenstande gleiche, den es bezeichnen soll, oder daß es einen bestimmten Gedanken ganz ausdrücke. Die Vergleichung ist treffend in poetischem Sinne, wenn sie für das Gefühl wahr ist in einer bestimmten Hinsicht. In der Iliade schreitet der zürnende Apoll einher wie die Nacht. Die kurze Vergleichung thut eine mächtige Wirkung auf das Gefühl, wenn wir uns das Schauervolle des Eindrucks vergegenwärtigen, den die Nacht auf uns macht. Wie weniges Apoll und die Nacht übrigens mit einander gemein haben, kümmert uns in dieser Beziehung nicht. Besonders reich sind die ossianischen Gedichte an solchen kurzen, mit wenigen Worten, oder auch mit einem einzigen Worte, das Ziel treffenden Vergleichungen. Aber auch die ausführlichen und

mahlerischen, im Style der homerischen Poesie so herrlich glänzenden Vergleichungen haben denselben poetischen Charakter. Wenn das Bild auch nur in einem einzigen Zuge, auf den es ankommt, dem Gegenstande gleicht, so mag es ihm übrigens noch so unähnlich seyn, und der Dichter darf es dennoch ausmahlen, wie z. B. Homer die Meereswellen, die gegen das Ufer anschlagen, wie ein angreifendes Heer gegen den Feind, obgleich diese Bewegung eines Heeres nichts Aehnliches hat mit "der krumm aufsteigenden Brandung, die sich über das Ufer beugt, und den Salzschaum weithin speiet."

Aus der Vergleichung entspringt die Metapher, wenn das Bild selbst an die Stelle des Gegenstandes oder der Vorstellung tritt, die es bezeichnet. Die Metapher ist kühner, als die Zusammenstellung des Gegenstandes mit dem Bilde, weil sie, wie alle eigentliche Tropen, die Begriffe

vertauscht und einen an die Stelle des andern setzt. Diese Kühnheit hat aber auch, so anziehend sie für die Phantasie ist, doch für sich allein keine poetische Kraft. Deßwegen hat auch die Prose ihre Metaphern; und die meisten der übrigen Tropen, über welche schon die Grammatik Auskunft giebt, z. B. die Metonymie, oder die Synekdoche, sind für die Beredsamkeit bedeutender, als für die Poesie. Poetisch wird die Metapher, wenn sie ihren Gegenstand kühn und treffend in ein Licht stellt, das dem poetischen Eindrucke gemäß ist, den der Gegenstand auf uns machen soll, dieser Gegenstand mag ein anschaulicher, oder ein abstracter, z. B. das Glück, seyn. Ganz unrichtig beurtheilt man die Metaphern überhaupt, und besonders die poetischen, wenn man ihre Kraft in einer gewissen Versinnlichung der allgemeinen Begriffe sucht, oder ihre Entstehung allein aus der Armuth der Sprachen erklären will. Einige Metaphern sind ohne Zweifel auf diese Art entstanden; aber

gewiß nicht die treffendsten und schönsten. Von Versinnlichung durch eine Metapher kann gar nicht die Rede seyn, wo der Gegenstand selbst, an dessen Stelle das Bild tritt, schon von sinnlich anschaulicher Art ist. Oder soll der Glanz der Sonne und des Mondes versinnlicht werden dadurch, daß man die Sonne golden nennt, und den Mond silbern? Es giebt sogar vergeistigende Metaphern. Sie können überall entstehen, wo der Dichter physische und leblose Gegenstände so bezeichnet, als ob sie empfänden und dächten. Wenn in einem Psalme gesagt wird: "Die Himmel erzählen die Ehre des Herrn", ist die Metapher vergeistigend, nicht versinnlichend. Es giebt auch trockene Metaphern, die einen allgemeinen Begriff gewissermaßen versinnlichen, aber ohne alle ästhetische Bedeutung; z. B. in der Phrase: "der Verstand dieses Gelehrten brach eine neue Bahn." In Metaphern zu schwelgen, ist eine Lust des Witzes, der lieber das Uneigentliche, als das Eigent-

liche, sagt; aber nicht aller Witz ist poetisch. Die Deutschen haben, wie die Morgenländer, eine charakteristische Neigung zur Schwelgerei in Metaphern; aber der Morgenländer hängt immer an der Bildersprache, weil ihm die eigentliche Sprache des Verstandes überhaupt zu kalt ist; der Deutsche, dem die Natur mehr kalten Verstand, als Phantasie, zugetheilt hat, gleicht, wenn sein Geist in lebhaftere Bewegung geräth, dem gereizten Phlegmatiker; er vergißt sich selbst vor Lebhaftigkeit, und spricht dann, aber auch nur dann, in Bildern, als wäre er am Euphrat, oder Ganges, geboren. Ist die Metapher nur kühn, so liegt den deutschen Schriftstellern, die man Metaphoristen nennen könnte, wenig daran, wie treffend, oder schicklich sie sei. Der besonnene und feine Geschmack der Griechen wies der Metapher Grenzen an, ohne dadurch die Sprache der Poesie zu schwächen. In der französischen Sprache, deren Cultur fast ganz prosaisch ist, erregt jede gewagte

Metapher ein Aufsehen, als ob der Geschmack dadurch gefährdet werden könnte; und doch haben längst gebräuchliche Metaphern nicht mehr Kraft, als der eigentliche und gemeine Ausdruck, z. B. der Rücken, oder der Fuß, eines Berges. Eine verbrauchte Metapher macht den Ausdruck sogar kälter, als die gewöhnliche Bezeichnung der Vorstellungen ohne Bild, z. B. der Zahn der Zeit, der schon längst stumpf geworden ist.

Mehr, als durch alle diese Figuren, von denen die meisten unter gewissen Beschränkungen auch der Prose eigen sind, unterscheidet sich die poetische Sprache von der prosaischen durch den Vers. Wer die Kraft des Verses nicht empfindet, ist unempfänglich für den vollendeten Ausdruck eines poetischen Gefühls. Wäre der Vers nur eine freiwillige Zugabe zur poetischen Schönheit; wie ließe sich denn erklären, daß schon die ersten Regungen des Dich-

tertalents fast ohne Ausnahme verbunden sind mit einem Verlangen, Verse zu machen, und daß die größten Dichter fast aller Zeitalter und Nationen dem Verse gehuldigt, ja zum Theil einen vorzüglichen Fleiß auf die Cultur des Verses gewandt haben? Mag der Abstand von geistloser Versmacherei bis zur wahren Poesie noch so groß seyn; auch der geistloseste Mißbrauch der metrischen Formen ist gewöhnlich ein Beweis mißlungener Bestrebungen, da anzukommen, wohin nur die Kraft der Gedanken des wahren Dichters reicht. Der arme Versmacher hat also doch wenigstens eine verworrene und matte Ahndung von poetischer Schönheit. Er wollte ein Dichter seyn. Warum aber hängen denn Vers und Poesie seit Jahrtausenden so eng befreundet zusammen? Erstens, weil die Poesie Redekunst und, wie wir schon oben sahen, in ihrer ursprünglichen Bestimmung Schwester des Gesanges ist, also, wie der Gesang, einen regelmäßigen Tact sucht; zweitens,

weil durch regelmäßige Harmonie des Sylbentacte die innere Harmonie der poetischen Gedanken und Gefühle vollkommen und sicher sich auszusprechen strebt; drittens, weil niemand, wer sich nur von einem prosaischen Bedürfnisse zur Rede getrieben fühlt, von Natur in Versen spricht, der Vers also mehr, als jede andre Redefigur, ausdrückt, daß man anders, als nach den Zwecken einer nicht-poetischen Redekunst, durch die Sprache sich selbst Genüge thun und auf Andere wirken wolle. Verse zu machen, oder wenigstens den Mangel des Verses durch Alliteration, oder, wie in der ebräischen Poesie, durch einen Paralellismus der Gedanken zu ersetzen, ist also dem Dichter eben so sehr Bedürfniß, als, zu dichten. Hat ihm die Natur das Talent zur Verskunst versagt, so hat sie den Dichter in ihm, z. B. in Salomon Geßner, nicht vollendet. Ein ungebundener Rhythmus oder Numerus, wie man ihn in der Rhetorik nennt, ersetzt nur unvollkommen den Vers;

denn numerös ist auch die schöne Prose. Dem ungebundenen Rhythmus fehlt nicht nur der bestimmte Sylbentact, der die Rede zu einer Art von Musik macht; es fehlt ihm auch die poetische Bedeutsamkeit des Verses, weil er der schönen Prose eben sowohl, als der Poesie, angehört. Auffallend erprobt sich die Kraft des Verses bei den kleineren Gedichten; denn da ist er oft unentbehrlich, um uns in die Stimmung zu setzen, ohne die sich das poetische Interesse eines Gedankens und Gefühls in prosaische Ansichten verliert. Aber ein vollkommener Vers setzt immer eine sichere Prosodie, also eine bestimmte Länge und Kürze der Sylben voraus. Durch die Verbindung einer vollkommenen Prosodie mit einer noch besonders hinzukommenden Accentuation erhielt der griechische Vers eine kunstreiche Harmonie, von der wir uns kaum noch einen Begriff machen können, da in den neueren europäischen Sprachen, wenigstens in den germanischen

und romanischen, die Prosodie mit dem Accente zusammenfällt. Man muß versuchen, griechische Verse nach dem Accent und der Prosodie zugleich zu lesen, wenn man ihre ganze metrische Wirkung empfinden will. Ist nun gar in einer Sprache, wie z. B. in der französischen, nicht einmal wahre Prosodie, weil keine Sylbe, einige wenigen in einem Paar Wörtern abgerechnet, eine bestimmte metrische Quantität hat, so findet ohne Hinzutritt des Reims eigentlich gar kein Vers Statt; und die Zahl der Sylben vertritt dann, selbst mit Hülfe des Reims, nur nothdürftig das Sylbenmaß. Die wohllautendsten Verse von Racine und Voltaire sind im Grunde nur nach prosaischer Art rhythmisch in abgezählten Sylben. Auf eine solche Art lassen sich sogar Sprachen, die, wie die chinesische, ganz aus einsylbigen Wörtern bestehen, rhythmisch accentuiren. Die italienische Prosodie, so weit sie auch der lateinischen nachsteht, gewinnt außerordent-

lich durch die Declamation, weil die Aus-
sprache der italienischen Wörter auch in
Versen die Endvocale hören läßt, die durch
die Prosodie mit dem Anfangsvocale des
zunächst folgenden Worts, nach lateinischer
Art, zusammengezogen werden. Dadurch
erhalten die italienischen Jamben und Tro-
chäen in der Aussprache nicht selten einen
daktylischen Fall, der die metrische Man-
nigfaltigkeit ungemein erhöhet. Weder die
spanische, noch die portugiesische Prosodie
hat diesen Vorzug ganz mit der italienischen
gemein, obgleich alle diese Sprachen nach
einerlei grammatischem Typus aus der la-
teinischen entstanden sind. Die englische
Versification wird wegen der vielen einsyl-
bigen Wörter der englischen Sprache leicht
zum Ermüden einförmig. Die deutsche hat
durch uralte Vernachlässigung die Vollkom-
menheit, deren sie fähig ist, bei den mei-
sten unsrer Dichter verloren, weil man auch
in deutschen Versen von jeher die Sylben
mehr gezählt, als gemessen, und darüber

faſt ganz verſäumt hat, das Gehör eine Regel der Quantität für die vielen einſylbigen Wörter der deutſchen Sprache finden zu laſſen. Deßwegen ſind auch die Nachbildungen der griechiſchen Versarten im Deutſchen, wenn gleich nicht ohne metriſche Schönheit, doch ihren griechiſchen Muſtern nur von weitem ähnlich.

Ein vollkommener Vers verbindet, ähnlich der Muſik, metriſche Harmonie der Sylbentacte mit einer Art von Melodie durch den Reiz der Töne im Zuſammentreffen der Vocale mit den Conſonanten. Denn es iſt dieſelbe natürliche Kraft der Töne, die in den Sylbentacten, wie in den muſikaliſchen, wunderſam und bedeutungsvoll das Gemüth ergreift. Gute Verſe muß man hören, nicht bloß leſen, wenn man ihre ganze Wirkung empfinden will. Der Sylbentact theilt ſich auch im ſtummen Leſen mit; aber die Kraft des Tons bleibt dem Auge verborgen. Melodie des Verſes iſt mit

der kunstreichsten metrischen Harmonie vereinbar; aber sie verlangt stark und voll tönende Vocale. An Homer und an die griechischen Tragiker muß man sich wenden, um zu lernen, was Vereinigung der metrischen Melodie mit der Harmonie in ihrer Vollkommenheit ist. In den deutschen Versen rasseln, zischen und schnauben die gehäuften Consonanten ungefällig zwischen den gepreßten Vocalen hindurch; aber sie ersticken die Kraft der Vocale nicht. Die Melodie des deutschen Verses ist nicht weich, aber, sobald das Ohr sich an die herben Consonanten gewöhnt hat, sehr ausdrucksvoll.

Verwandt mit der Melodie des Verses ist der Reim, das Sylben-Echo, dessen poetische Kraft sich längst durch sich selbst gegen alle Einwendungen beschränkter Theorien behauptet hat. Der Reim spannt nicht nur die Aufmerksamkeit; er verbindet mit dem Reize des wiederholten Klanges auch

eine Art von innerer Harmonie, die von der metrischen verschieden ist. Gereimte Gedanken klingen zusammen; und dieser Zusammenklang, den das Ohr empfindet, dringt mit dem Gedanken oft tief in die Seele. Kunstreiche und doch ungezwungene Reimverbindungen, etwa im Style der italienischen Octave, des Sonetts., und der Versarten der Canzone, verketten echt poetisch die Theile eines Gedichts zu einem klingenden Ganzen. Aber wo die metrische Harmonie, verbunden mit Melodie, an sich schon so vollkommen ist, wie in gelungenen griechischen und lateinischen Versen, da wird der Reim nicht nur entbehrlich; er fällt dann, als überflüssige Zugabe, dem Gefühle sogar zur Last, und macht die metrische Sprache geschmacklos. Darum flohen die Griechen den Reim. In allen neueren Sprachen hat die Poesie mehr, oder weniger, des Reims bedurft. Französische Verse werden nur mit Hülfe des Reims zu einer Art von Versen. Die

Assonanz, oder der halbe Reim, wirkt wie alles Halbe; doch zuweilen auch ganz anmuthig. Wie weit eine ungezwungene metrische Form männliche und weibliche Reime zuläßt, muß nach der Verschiedenheit der Sprachen beurtheilt werden.

Nach der Verschiedenheit der Sprachen richtet sich denn auch der ästhetische Charakter der Versarten. Aber nur mit Hülfe von Beispielen, zu denen hier kein Raum ist, läßt sich deutlich machen, worin der ästhetische Charakter einer Versart besteht. Jambische, trochäische, daktylische und anapästische Verse weichen in dem natürlichen Eindrucke, den sie machen, sehr von einander ab; und diese Verschiedenheit des metrischen Eindrucks wird weiter modificirt durch Länge und Kürze der Verszeilen, und durch ihre Mischung. Eine Menge kleiner Fragen suchen hier eine Antwort. Warum kann ein Heptameter nicht so gut gelingen, wie ein Hexameter? Wa-

rum spricht sich die Munterkeit gern in Daktylen, oder Anapästen, aus? die Schwermuth lieber in Trochäen, die aber auch, wie bei Schiller, mit Daktylen gemischt seyn können? Warum sucht ein leichtes lyrisches Gefühl kurze Verse? Warum verhält sich der Alexandriner zur französischen Sprache ganz anders, als zu der deutschen? Und warum hat die neuere lyrische Poesie der Deutschen die schönen Versarten der alten Minnesinger fallen lassen? Wer diese und ähnliche Fragen ohne Schwierigkeit beantworten kann, ist in den ästhetischen Charakter der Versarten eingedrungen.

II.

Die Dichtungsarten.

Mit der Theorie der Dichtungsarten entwickelt sich bestimmter, was poetische Schönheit ist. Und hier zeigt sich wieder

ein merkwürdiger Unterschied zwischen der Poesie und den übrigen schönen Künsten. Für die Mahlerei zum Beispiel, oder für die Musik, giebt es außer den Regeln, die das ganze Gebiet dieser Künste umfassen, nur wenige, die eines tieferen Studiums bedürften, über die Arten und Gattungen von Gemählden, oder von musikalischen Compositionen. Was die Geschichtsmahlerei von der Landschaftsmahlerei, oder in der Musik den Kirchenstyl von dem Kammerstyle ästhetisch unterscheidet, ist, das Technische der Composition abgerechnet, mehr nach den Gesetzen der Empfindung des Schönen überhaupt, als nach besondern, die Mahlerei, oder die Musik, ausschließlich betreffenden Regeln zu beurtheilen. Aber die Dichtungsarten gründen sich auf die Verschiedenheit der Vorstellungen, durch die sich die dichtende Phantasie der Gegenstände bemächtigt. Deßwegen greift die Theorie der Dichtungsarten tief in die Psychologie, und zuweilen auch in die höhere oder eigent=

liche Philosophie ein. Da ergeben sich denn für jede Dichtungsart besondere Gesetze, die aus den allgemeinen Gesetzen des Denkens und Empfindens besonders abgeleitet werden müssen.

Nach welchem Princip man die Dichtungsarten ordnen soll, ist eine wichtigere Frage, als, wie man alle schönen Künste classificiren soll. Denn da jede schöne Kunst ihren eignen Charakter hat, so tritt sie nicht leicht aus der rechten Bahn, wenn sie nur dem Gefühle dieses Charakters treu bleibt; und so wird auch die Poesie, wenn sie von wahrhaft poetischem Gefühle ausgegangen ist, in jeder Dichtungsart als Poesie erscheinen. Aber die Charakterzüge, durch die sich eine Dichtungsart von der andern unterscheidet, sind leichter zu verwischen; und wenn gleich keine Theorie die Phantasie des Dichters hindern darf, auch die Dichtungsarten in einander zu mischen, wo das gebildete Gefühl nichts dagegen hat, so kommt

doch der Poetik zu, die Grenzlinien zwischen den Dichtungsarten so zu ziehen, wie die allgemeinen Gesetze des Denkens und Empfindens es verlangen. Diesen Gesetzen gemäß, kommt wenig darauf an, ob der Dichter in eignem Namen redet, oder andere Personen redend einführt. Auch fremde Gefühle kann er lyrisch aussprechen, als wären es seine eigenen. In lyrischen Wettgesängen und Chören kann er mehrere Personen abwechseln, oder ihre Empfindungen sich vereinigen lassen, ohne dadurch dem Gedichte im mindesten einen dramatischen Charakter zu geben. Tiefer in das Wesen der Poesie drang Schiller ein, als er nach einer ursprünglichen Verschiedenheit der Gemüthszustände die Dichtungsarten zu ordnen versuchte; aber er entzweiete sich nicht nur völlig mit dem Sprachgebrauche, indem er den Wörtern Elegie, Satyre, und Idylle neue Bedeutungen gab; er konnte auch die poetische, nicht bloß psychologische Verschiedenheit der Gemüthszu-

stände selbst, nach einem Theilungsprincip, das auf die Form der Darstellung keine Rücksicht nimmt, nicht erschöpfen. Mit dem Sprachgebrauche kann sich die Classification der Dichtungsarten am leichtesten abfinden, wenn sie eine Ergänzungsclasse zuläßt, die sich an die Hauptclassen anschließt. Wo die metrische Form Veranlassung gegeben hat, gewisse Gedichte unter einem gemeinschaftlichen Titel zusammen zu ordnen, zum Beispiel die Sonette, läßt sich das Nöthige über diese Bezeichnungsart bei Gelegenheit mitnehmen. Aber die Hauptclassen der Dichtungsarten bleiben die vier bekannten, deren Grenzen man längst bemerkt, und durch Namen angedeutet, nur noch lange nicht befriedigend aufgeklärt und aus den natürlichen Formen des Denkens und Empfindens abgeleitet hat. Diese vier Classen sind die lyrische, die didaktische, die epische, und die dramatische. Denn der Dichter läßt unmittelbar entweder subjectiv seine Gedanken und Gefühle als

Erscheinungen seiner eigenen Natur hervortreten; oder er stellt unmittelbar in objectiver Form dar, was außer ihm ist und sich ereignet. Im ersten Falle wird die Poesie entweder lyrisch, oder didaktisch, je nachdem das Gefühl entweder vorherrscht, oder mit dem räsonnirenden Verstande sich in ein gewisses Gleichgewicht setzt. Was aber außer der Natur des Dichters selbst liegt, kann nicht anders objectiv dargestellt werden, als in den drei Zeitformen, der Vergangenheit, Gegenwart, und Zukunft. Poetische Visionen der Zukunft können sich in keine besondre Dichtungsart verwandeln, weil wir das Künftige nur aus dem Vergangenen und Gegenwärtigen erschließen und errathen, also es auch auf keine andre Art poetisch aussprechen können, als in der Form einer lyrischen Extase, die das kalte Errathen und Erschließen verbergen muß. Die prophetische Poesie fällt also in die lyrische Classe zurück. Die Form der Gegenwart kann ausgefüllt werden durch

Beschreibung. Aber poetische Beschreibungen können in jeder Dichtungsart eine Stelle finden. Ihre Bestimmung in der Poesie ist, wie wir oben gesehen haben, als eine der so genannten Figuren der Rede durch mahlerische Anschaulichkeit die Darstellung zu beleben. Will man die Beschreibung zu einer eigenen Dichtungsart ausbilden, so zeigt sich sogleich, daß das poetische Interesse noch etwas mehr verlangt. Jedes beschreibende Gedicht ermüdet bald nach den ersten Zügen, wenn nicht durch lyrische, oder didaktische Partieen das Interesse, das ein solches Gemählde erregen soll, beständig angefrischt wird. Denn im Inneren des Gemüths, wo die Heimath der Poesie ist, giebt es kein solches Ergreifen und Festhalten des Gegenwärtigen, wie in den Regionen der äußern Sinne. Durch das Auge kann sich die Seele in schöne Anschauung des Gegenwärtigen versenken; aber die Poesie soll unmittelbar das immer rege und weiter strebende Leben

des Geistes aussprechen. Das poetische Interesse verlangt also, daß die Außenwelt, wo sie objectiv dargestellt werden soll, unter die Idee einer Handlung trete. Objective Darstellung einer Handlung in der Form der Gegenwart ist das poetische Drama. Das Seitenstück zum Drama ist das Epos, das der Form der Vergangenheit treu bleibt. Auf diese Art treten die vier Hauptclassen der Dichtungsarten natürlich einander gegen über. Warum einige Poetiker die didaktische Poesie mit Unrecht von der ihr gebührenden Stelle verstoßen, wird sich unten zeigen. Und über die Lücken, die diese Classification der Dichtungsarten offen zu lassen scheint, wird die Ergänzungsclasse Auskunft geben. Jede der vier poetischen Urformen, die lyrische, die didaktische, die epische, und die dramatische Form, nimmt eine unendliche Mannigfaltigkeit von Gemüthszuständen in sich auf. Darum aber sind diese Formen nicht etwa nur zufällig in poetischer Hinsicht. Sie sind die Grundlage aller

poetischen Composition, weil die dichtende Phantasie sich von diesen Formen nicht trennen kann, und deßwegen ohne alle theoretische Weisung ihnen diejenige Schönheit entlockt, durch die sich eine Dichtungsart von der andern ursprünglich unterscheidet.

Erste Classe.

Lyrische Dichtungsarten.

Von der Leyer, der alten Begleiterin des Gesanges, hat die lyrische Poesie ganz passend ihren Namen erhalten, weil sie vorzugsweise Poesie des Gesanges ist. Denn wenn gleich jedes gelungene Gedicht zu irgend einem musikalischen Vortrage sich eignet, so dringt doch das Gefühl, wo es sich als Natur des Dichters selbst ausspricht, am stärksten auf den Ausdruck durch Ge-

sang. Alle übrigen Dichtungsarten setzen in der Begeisterung eine gewisse Ruhe voraus, ohne welche der Dichter nicht als Herr seines Stoffes erscheint. Die didaktische Poesie nimmt absichtlich etwas vom Tone des kalten Verstandes an, der kein musikalischer Ton ist. Vom epischen und dramatischen Dichter fordern wir, daß er das Eigene fremder Naturen richtig aufgefaßt habe; und auch dazu gehört eine gewisse Ruhe, in der das Objective von dem Subjectiven sich scheidet. In der lyrischen Poesie strömt das Gefühl ohne diese Beschränkungen aus, wenn gleich das lyrische Feuer nicht immer in hohen Flammen auflodert, und oft nur mit sanfter Wärme den Gedanken durchdringt. Ein Gefühl aber muß es immer seyn, was der Stoff des lyrischen Gedichts wird. Auch denjenigen lyrischen Gedichten, die nur Spiele des Witzes zu seyn scheinen, liegt ein Gefühl der Heiterkeit, oder des Muthwillens, des Scherzes, oder des Spottes zum Grunde. Jedes

menschliche Gefühl hat seinen lyrischen Ton, von der Entzückung an bis zur tiefsten Schwermuth, oder bis zum Muthwillen und dem neckenden Scherze. Es giebt vielleicht keinen Menschen, der nie einen lyrischen Augenblick gehabt hätte. Aber je poetischer das Gefühl ist, das eine lyrische Form sucht, desto lebhafter strebt es, auch im Gesange harmonisch zu erklingen.

Von dem Gefühle selbst, das sich lyrisch ausspricht, hängt der Werth des lyrischen Gedichts bei weitem nicht allein ab; aber es ist auch für den lyrischen Effect gar nicht gleichgültig, was für Gefühle der Dichter zur Sprache bringt. Warum giebt es so viele in ihrer Art treffliche religiöse Lieder? Warum so viele liebliche Lieder der Liebe? Warum gelingen so selten Lieder der Freundschaft und des Patriotismus? Die Natur der Sache giebt die Antwort. Wahre Freundschaft und wahrer Patriotismus drücken sich am natürlichsten, wenn gleich stark

und innig, doch prosaisch aus, weil die Phantasie an diesen Gefühlen nur selten den Antheil nimmt, der seinen Gegenstand verschönert, oder ihn in ein ideales Licht stellt. Anders verhält es sich mit der Religion, wenn sie nicht in bloße Moral übergeht; denn da kein menschlicher Sinn den Gegenstand der religiösen Anbetung erreicht, so kann das Herz ohne Hülfe der Phantasie keine genügende Sprache für seine religiösen Gefühle finden. Und die Liebe, die der Neigung der Geschlechter zu einander den höheren Charakter giebt, der dem rohen Naturtriebe fremd ist, darf sie nicht schon an sich eine Poesie des Herzens genannt werden? Wenn irgend ein Stoff der lyrischen Poesie für unerschöpflich gelten kann, so ist es dieser. Ueberhaupt macht die Kritik an die lyrische Poesie mit Recht den Anspruch, daß sie keine anderen Gefühle zur Sprache bringe, als solche, die den Menschen über das Thier, und zugleich die Phantasie über die alltägliche Wirklich-

keit erheben. Auch ist bei keiner Classe von Gedichten die Individualität des Dichters von so entscheidender Bedeutung, als bei der lyrischen Classe. Denn in lyrischen Dichtungen tritt die Individualität des Dichters, auch wenn sie sich umschleiert, entweder sehr bestimmt hervor, oder es fehlt der Dichtung an Kraft und Leben. Selbst lyrische Gedichte in fremdem Namen verrathen unabsichtlich die eigene Denk- und Sinnesart des Dichters, oder sie fallen so kalt und matt aus, wie die gewöhnlichen Gelegenheitsgedichte dieser Art, die auf Bestellung verfertigt werden. Solche Gelegenheitsgedichte würden aber nicht so oft, selbst von Menschen, denen übrigens die Poesie sehr gleichgültig ist, verlangt werden, wenn nicht auch in unpoetischen Naturen ein dunkler Trieb sich regte, Gefühle, die sich über das Gemeine erheben sollen, lyrisch auszusprechen. Ein lyrisches Gedicht scheint ihnen zu einer Feierlichkeit, der nichts mangeln soll, wenigstens auf eine ähnliche Art

zu gehören, wie der Kranz zu einem neu errichteten Gebäude, oder zu dem Erntewagen, der die letzten Garben zur Scheure fährt.

Aber mit aller Wärme und Lebhaftigkeit des Gefühls ist der lyrischen Poesie wenig geholfen, wenn es dem Dichter an lyrischen Gedanken fehlt. Der empfindsame Anfänger und der Stümper in der lyrischen Kunst können gewöhnlich gar nicht begreifen, daß ihre Verse, die, ihrer Meinung nach, von Gefühlen glühen, keinen Eindruck machen. Sie glauben, die Stärke und Lebhaftigkeit des Ausdrucks verbunden mit der metrischen Form, müsse unfehlbar das Gemüth ergreifen und hinreissen. Sie bedenken nicht, daß man seines Herzens Leiden und Freuden auch in guter Prose natürlich und innig aussprechen kann. Durch Gedanken, die nicht zu den alltäglichen gehören, müßt ihr uns zu euch hinziehen, ihr guten Herzenssänger, wenn wir eure Lieder

für mehr als natürliche Ergießungen eurer Gefühle ansehen sollen. Nur durch die Kraft der Gedanken kann ein Gefühl sich lyrisch mittheilen. Lyrische Gedanken sind die glücklichen, nicht gemeinen, aber auch nicht gesuchten, nicht am Faden des Syllogismus ablaufenden, geistreichen Zusammenstellungen von Begriffen, die in dieser Verbindung eben so wohl durch treffende Neuheit, als durch hinreißende Natürlichkeit, interessiren, und eine Menge dunkler Vorstellungen wecken, die sich harmonisch auf einander beziehen. Solche Gedanken geben dem Gefühle die geistige Form, durch die sich der lyrische Ausdruck von dem prosaischen unterscheidet. In dieser Form liegt das Geheimniß der lyrischen Kunst, die lyrische Kraft, deren Wirkungen keine Beredsamkeit des Gefühls durch sich selbst hervorbringen kann. Darum wirkt ein einfaches, kaum einige Kunst athmendes Lied von Göthe, und so manches köstliche Volkslied, ganz anders auf uns, als die gewöhnlichen

Lieder, deren es Tausende giebt. Je einfacher und volksmäßiger ein lyrisches Gedicht ist, desto schwerer läßt sich durch kalte Theorie auf klare Begriffe zurückführen, was die Gedanken eines solchen Liedes wahrhaft poetisch macht; denn in den einfacheren Gedankenformen lyrischer Gefühle erscheint das Geistreiche, das die geheimnißvolle Wirkung thut, nur als der natürlichste und anspruchloseste Ausdruck des Gefühls. Aber auch in den lyrischen Gedichten höherer Art sind es die mahlerischen und prächtigen Bilder, die kühnen Wendungen und andre poetischen Figuren bei weitem nicht allein, was der Poesie den wahren Odenschwung giebt. Warum stehen die Oden eines Malherbe und Jean Baptiste Rousseau, ihrer kraftvollen und schönen Sprache ungeachtet, so tief unter den Oden von Pindar, Horaz, und Klopstock? Weil ihnen die höhere Poesie der Gedanken fehlt. Man lieset sie mit Vergnügen, aber nur mit dem Vergnügen, das wir, den Styl und Vers abgerechnet,

auch einer schönen Rede verdanken können. Die höheren lyrischen Gedanken sind zuweilen philosophische Reflexionen, zuweilen andere, von der Phantasie und dem Gefühle herbeigeführte Combinationen, durch die wir über die gewöhnlichen Ansichten des Lebens hinauf gerückt, und in eine höhere oder seltnere Sphäre des geistigen Daseyns versetzt werden. Die mahlerischen Bilder, die kühnen Wendungen, und alle übrigen Figuren der Rede, vollenden nur die Kraft des Ausdrucks solcher Gedanken. Zum Beispiele können die Sommernacht, oder der Eislauf, oder der Rheinwein, unter den Oden von Klopstock dienen.

Das lyrische Gedicht bedarf, wie jedes schöne Ganze, einer gewissen Einheit. Aber nirgends wird diese Einheit mehr, als in der lyrischen Poesie, verfehlt, wenn sie sich deutlich in ihre logischen Elemente auflöset. Die lyrische Ordnung ist immer im Einzelnen logische Unordnung, und

doch im Ganzen wahre, nach den Gesetzen des Verstandes und der Einheit des lyrischen Tons von der Phantasie geschaffene Ordnung. Denn das Gefühl, von dem die lyrische Poesie ausströmt, kennt durchaus keinen systematischen Gang; aber es verliert sich auch nicht in chaotischer Verwirrung. Am weitesten entfernt sich die lyrische Ordnung von der logischen, wenn die Gedanken und Bilder, wie in den Oden Pindar's, von einer herrschenden Idee nur einigermaßen zusammengehalten, ihren Gegenstand frei umschweben, etwa wie Blumen und Früchte, die aus einem Füllhorne, aber doch nicht regellos, herabfallen. In solchen Compositionen jene Einheit zu behaupten, die immer fühlbar ist, aber nicht immer auf klare Begriffe zurückgeführt werden kann, weil sie auf einem halb versteckten Gewebe von dunkeln Beziehungen beruht, kann aber auch nur einem pindarischen Geiste gelingen.

Auch die lyrische Sprache hat den Charakter des Gefühls, das unmittelbar sich selbst ausspricht. Sie liebt, der Regel nach, wenn das Gefühl sich nicht mit ungewöhnlicher Feierlichkeit ergießt, kurze Verse und, um des Gesanges willen, die Strophen. Die langen, gleichförmiger fortschreitenden Hexameter und ähnliche Verse harmoniren mehr mit der epischen, oder didaktischen Ruhe, die der lyrischen Poesie fremd ist. Die Strophe bringt nicht nur eine symmetrische Mannigfaltigkeit in die Einheit des lyrischen Tons; sie giebt auch dem Gesange die natürlichste Veranlassung, durch eine regelmäßig wiederkehrende Melodie die Einheit der lyrischen Gedankenreihen in bestimmten Abtheilungen auszudrücken. Gebunden aber ist, bekanntlich, an diese Regel weder die lyrische Poesie selbst, noch die Musik als ihre Begleiterin. Eben so wenig läßt sich im Allgemeinen ohne Ausnahme behaupten, daß die lyrische Sprache einen raschen Gang gehe, keine langen Pe-

rioden liebe, oder durch Inversion und kühne Metaphern sich auszeichne; aber in den meisten Fällen harmoniren lange Perioden nicht mit dem natürlichen Ausdrucke des lyrischen Gefühls; und je höher die Phantasie in solchen Dichtungen sich hebt, desto freiere Inversion, und desto kühnere, der epischen und didaktischen Poesie nicht angemessene Metaphern darf sie wagen.

Gegen den eigenthümlichen Charakter der lyrischen Poesie streitet nicht ihre Verwandtschaft mit den übrigen Dichtungsarten. Mit der didaktischen Poesie ist die lyrische so nahe verwandt, wie das Gefühl mit den Gedanken. Auch allgemeine Betrachtungen und Reflexionen können lyrische Gedanken werden. Das stärkste Gefühl kann sich in einer Sentenz aussprechen. Jede freie, reine, auch wohl kühne Ansicht der Welt und der moralischen Ordnung und Unordnung des Lebens erhöhet, auf diese Art ausgedrückt, den objectiven Werth eines

lyrischen Gedichts. Wie viele Sprüchwörter sind in Volkslieder übergegangen! Wie manches Sprüchwort mag aus einem Liede entstanden seyn! Die höhere Lyrik kann ohne allgemeine Reflexionen und kräftige Sprüche, die durch den Verstand in das Herz eindringen, kaum bestehen. Was wären ohne solche Reflexionen und Sprüche die Oden von Pindar, Horaz, Klopstock? Einige der schönsten Gedichte von Schiller, z. B. seine Künstler, sind theils lyrisch, theils didaktisch. Aber gemeine, oder zu sehr gehäufte Sentenzen schlagen das lyrische Interesse völlig nieder. In einer nicht so engen Verbindung steht die lyrische Poesie mit der epischen. Erzählungen dürfen in ein lyrisches Gedicht nur eingewebt werden, ohne alle epische Umständlichkeit; bedeutungsvoll in wenigen Zügen; gleichsam nur als Bestätigungen der Wahrheit eines lyrischen Gedankens. Desto merkwürdiger ist der Uebergang der lyrischen Poesie in die dramatische. Doch darüber mehr zu sagen,

wird die Theorie der dramatischen Dichtungsarten eine bestimmtere Veranlassung geben.

Wie vielerlei lyrische Dichtungsarten es giebt, oder geben kann, läßt sich nicht berechnen. Denn wo fände die Theorie ein Princip, die Mannigfaltigkeit lyrischer Formen, oder des lyrischen Tons, durch systematische Zusammenstellung zu erschöpfen? Aber gewisse Extreme oder Grenzpunkte der lyrischen Dichtung lassen sich erkennen; und zwischen diesen Extremen liegen einige Dichtungsarten, die aus andern Gründen besondere Namen erhalten haben, und eine besondre Aufmerksamkeit verdienen.

1. Ein lyrisches Gedicht in populärem, wenn auch nicht immer der Sinnesart unteren Classen im Volke angemessenen, doch keine höhere Bildung, keine Idealität, verlangenden, besonders durch einfache Natürlichkeit anziehenden Geist und Style pflegt

man im Deutschen ein Lied zu nennen, wenn dieses Wort nicht, nach alter Art, jedes Gedicht bezeichnen soll. Zwischen dem Liede und der ihm gegenüber stehenden Ode findet so wenig eine scharfe Begrenzung Statt, daß man in mehreren Sprachen nicht einmal nöthig gefunden hat, beide lyrische Dichtungsarten durch Namen zu unterscheiden. Aber im Allgemeinen können wir uns jener beiden Wörter sehr gut bedienen, um zwei bekannte Extremen der lyrischen Poesie zu unterscheiden.

Das Lied, besonders das eigentliche Volkslied, zeigt deutlich, daß nicht kühne Schwünge der Phantasie, nicht besonders geistreiche Wendungen und Bilder nöthig sind, den Eindruck hervorzubringen, der die lyrischen Gedichte von andern Dichtungsarten unterscheidet. Manches treffliche Volkslied ist gleichsam nur ein verlängerter Ausruf des Gefühls, ein fröhliches, oder trauriges O! und Ach!, ein poe-

tisch gewordenes Seufzen, oder Lachen. Und doch liegt in diesem lyrischen Ausdrucke des Gefühls etwas Ungemeines, das der Prose nicht angehört, wenn es gleich in den meisten Fällen des Verses bedarf, um das poetische Interesse zu sichern. Die leichtesten Versarten, nach dem eigenthümlichen Charakter einer jeden Sprache, sind der Liederpoesie die angemessensten; doch ist auch die metrische Schönheit des Liedes nicht an die bis zur Einförmigkeit einfachen Versarten gebunden, an die sie sich in den neueren Zeiten gewöhnt hat. Warum erneuern unsre deutschen Liederdichter nicht öfter die schönen metrischen Formen des alten schwäbischen Minnegesangs? Warum ahmen sie lieber die Versarten der französischen und englischen, als die weit anmuthigern und mannigfaltigern der spanischen Lieder, nach? Allerdings darf das Lied auch in seiner metrischen Form kein auffallendes Kunstgepräge tragen. Durch eine griechische Form deutscher Verse wird

der Charakter des deutschen Liedes unfehlbar zerstört, weil die Nachahmung solcher griechischer Versarten in unsrer Sprache etwas Vornehmes hat, das die Ode wohl kleiden mag, aber dem Liede unnatürlich ist.

Was das Lied von der Ode unterscheidet, ist keine besondre Art des Gefühls, das sich lyrisch ausspricht; es ist immer der lyrische Gedanke, und die dem Gedanken angemessene Sprache. Die erhabensten religiösen Gefühle können in einfachen Kirchenliedern eine Form finden, die ihrer durchaus nicht unwürdig ist. Aber wo das religiöse Gefühl in Philosophie übergeht, hört es auf, schicklicher Stoff zu einem Liede zu seyn. Die kältesten Lieder sind nicht immer die epigrammatischen, in denen ein scherzhafter Gedanke witzig hin und her gewandt wird, ohne ein anderes Gefühl auszudrücken, als eben die Lust des leichten Scherzens; aber die gelungenen solcher Lieder sind ja nicht zu verwechseln mit

andern, die, wie so viele französische Chansons, nur lyrisch gereimte witzige Einfälle heißen sollten, an denen gar nichts von einer poetischen Stimmung zu bemerken ist. Wo es Mode wird, in witzigen Liedern zu scherzen, zum Beispiel bei den deutschen Dichtern, nachdem Hagedorn, im Geschmacke der Franzosen und einiger Engländer aus dem Zeitalter der Königin Anna, den Ton angegeben hatte, da verschwindet gewöhnlich mit der richtigen Schätzung des ernsthaften Liedes auch die poetische Kraft des Scherzes. Aber auch Lieder des ernsten Gefühls können epigrammatische Wendungen nehmen, wenn die Phantasie einen herrschenden Gedanken, auf dem die Einheit des Liedes ruht, sinnreich hin und her bewegt, um mehrere Gedanken aus ihm hervorzulocken, die wie in einem Epigramme einander umschlingen. Schwärmerische Lieder dieser Art finden sich besonders unter den älteren spanischen Gedichten. Aehnlich diesen Liedern sind auch die spanischen, in

denen ein herrschender Gedanke, der ein Gefühl ausdrückt, als wiederkehrendes Motto variirt oder, wie die Spanier es nennen, glossirt wird. Die romantischen Sestinen lassen sich zum Theil auch hierher zählen. Aber die natürlichste Liederpoesie, die komische abgerechnet, ist nicht die epigrammatische. Wo das ernste Gefühl sich an den Witz wendet, um eine schöne Form zu finden, verliert es sich zu leicht in Witzelei. Die Phantasie muß ihm unmittelbar die Sprache schaffen, deren es bedarf, wenn der Ernst nicht verdächtig werden soll. Nicht einmal viele, oder mahlerisch ausgeführte Beschreibungen vertragen sich mit dem wahren Charakter des eigentlichen Liedes. So zart, gefühlvoll, und elegant auch die Lieder Matthisson's sind, thun sie doch keine eigentlich lyrische Wirkung. Echte Lieder der Liebe, oder Kriegslieder, Tanzlieder, Jägerlieder, nehmen die Beschreibung nur wie andere poetische Figuren in sich auf.

2. Wie das Lied sich der Ode nähern, oder wie die Ode sich zum Tone des Liedes herabstimmen kann, zeigen vortrefflich mehrere Gedichte dieser Art von Horaz, und einige von Klopstock. Nur der Pedantismus, der die Phantasie an Regeln binden will, von denen die Natur nichts weiß, kann solche Uebergänge mißbilligen. Auch die meisten lyrischen Gedichte Schiller's schwanken, ohne an innerer Schönheit etwas einzubüßen, zwischen dem Charakter der Ode, und dem des Liedes.

Die meisten so genannten Oden sind nicht viel mehr, als pathetische Reden, die durch eine mahlerische Prachtsprache sich über das Gemeine erheben. Man kann sie lyrische Prunkgedichte nennen. Man lieset sie, wenn die Prachtsprache geistvoll und mahlerisch und nicht ohne metrische Schönheit ist, ganz gern, läßt ihrem Style Gerechtigkeit widerfahren, und vergißt sie. Ganze Haufen solcher Prunkgedichte, die

überdieß noch pindarisch seyn sollen, kann man aus der englischen Litteratur zusammentragen. Gewöhnlich können auch die Verfasser solcher Oden, wenn ihre mahlende Phantasie im Gange ist, das Ende nicht finden. Die Rede über das gewählte Thema soll die interessante Seite des Gegenstandes erschöpfen; die gewöhnlichen Gedanken prächtig auszustaffiren fällt dem, der die Sprache in seiner Gewalt hat, nicht schwer; und so wickeln sich in diesen so genannten Oden die Gedanken und Bilder nach einem Plane wie ein langer Faden ab, der nur künstliche Knoten schlägt. Selbst die Oden von Cramer auf Luther und Melanchthon haben mehr rhetorisches, als lyrisches Feuer. Die echte Ode reißt unmittelbar durch die Kraft der Gedanken, auch ohne prangende Sprache, den denkenden Geist in die Regionen der höheren Gefühle hinauf. Die Würde, durch die sie sich von den übrigen lyrischen Dichtungsarten unterscheidet, ist mehr, als Feierlichkeit der Sprache und

des Styls. Die echte Ode stellt uns auf einen idealen, wenn auch nicht immer philosophischen, doch über die gewöhnlichen Ansichten der Dinge erhabenen Standpunkt der Betrachtung. Um aber auf diesem Standpunkte nicht systematisch zu werden, springt die Ode kühn von einem Gedanken zum andern, oder von einem Bilde zu einer Sentenz, von einer Sentenz zu einer Beschreibung, oder zu einer lyrisch eingewebten Erzählung. Jene unsystematische Ordnung, die man lyrische Unordnung zu nennen pflegt, ist daher der Ode mehr noch, als allen übrigen lyrischen Gedichten, eigen. Deßwegen mißlingen auch gewöhnlich die Lobgedichte im Odenstyl; denn der Panegyrist will nicht gern eine der preiswürdigen Eigenschaften der Person, die er verherrlicht, unberührt lassen; er zählt also eine dieser Eigenschaften nach der andern auf, und bringt eben dadurch in sein Lobgedicht eine ganz andere, als die lyrische, Einheit. Pindar fühlte richtiger, was das

Besingen merkwürdiger Personen für eine mißliche Sache ist. Was ließ sich von den Tugenden so vieler Faustkämpfer, Ringer, und Wagenrenner Sonderliches sagen? Aber ihnen zu Ehren, weil sie Sieger geworden waren, sang Pindar freie Gedanken und Gefühle seiner großen Seele, wie ein Genius, der über den irdischen Dingen schwebt, und sich nur von oben herab mit ihnen beschäftigt. Der Sieger, dem die Ode galt, konnte zufrieden seyn, wenn seiner im Zusammenhange einer solchen lyrischen Composition auf eine schmeichelhafte Art gedacht wurde. Auch Horaz schmeichelte seinem August, im Geiste der echten Ode, nicht durch glänzende Verzeichnisse der Tugenden und Verdienste des klugen Imperators.

Da die Ode kein populäres Gedicht ist, so kann sie viele Gedanken in sich aufnehmen, die für das Lied, obgleich auch dieses keine Gemeinheit duldet, doch zu

ungemein sind. Höhere Wissenschaft und sogar eine gewisse Gelehrsamkeit, die im Liede lächerlich wäre, entstellen die Ode nicht. Von hohen Gefühlen ausgehend, kann sie, in der nöthigen Entfernung vom Pedantismus, dem Hörer, oder Leser, zumuthen, daß er Kenntnisse mitbringe, die zur höheren Bildung gehören, besonders historische, oder mythologische, auch wohl einige astronomische, und was es sonst für gelehrte Kenntnisse giebt, die eine ästhetische Seite haben. Aber wo der Odendichter irgend Verdacht erregt, als wolle er seine Gelehrsamkeit in lyrischem Glanze strahlen lassen, weise ihn die Kritik zurück zu seinen Büchern; denn die singende Muse wohnt nicht in Büchersälen. Die Ode der neueren europäischen Nationen schmückt sich besonders gern mit griechischer Mythologie, die für uns doch auch ein Zweig der Gelehrsamkeit ist. Ramler hat beinahe den ganzen Olymp, dazu das Reich Neptuns und den Tartarus gemu-

stert, um griechische Götter und Göttinnen in lyrische Figuren zu verwandeln. Die beständige Wiederkehr solcher Figuren macht am Ende selbst den Styl trocken und einförmig, und der Gedanke gewinnt nur wenig dabei, wenn Brodt und Wein, Blumen und Früchte, in einer lyrischen Bildersprache durch Ceres und Bacchus, Flora und Pomona, ausgedrückt werden. Bei den Alten that die Mythologie in der Ode eine andere Wirkung, als bei uns. Sie gab der höheren Lyrik den Ton des religiösen Gefühls, und durch diesen Ton die höchste Würde des Ausdrucks nach den damaligen Begriffen des religiösen Glaubens.

Den Gegenstand der lyrischen Dichtung darf die Kritik nicht aus dem Gesichte verlieren, wenn sie die Gedanken nnd die Sprache einer Ode würdigen will. Denn einen ganz geringfügigen, oder auch einen trockenen Gegenstand mag die Phantasie

noch so kühn zu etwas Höherem umgestalten; es bleibt immer ein innerer Streit zurück zwischen der poetischen Bestrebung und der Natur der Sache. In Ramler's bewunderter Ode auf einen Granatapfel, der im Treibhause zu Berlin zur Reife gekommen war, nimmt freilich die Phantasie von diesem geringfügigen Gegenstande die Veranlassung, die Herrlichkeit der Schöpfungen Friedrich's des Großen zum Thema des Gedichts zu machen; aber auch als veranlassender Gegenstand ist ein solcher zu klein für eine Ode. Irgend etwas Großes und Herrliches muß den Odendichter begeistern. Das Außerordentliche reicht dazu nicht hin. Aber dem begeisterten Dichter kann auch ein Gegenstand, der kaum einer poetischen Behandlung fähig scheint, eine Seite zeigen, von der er unerwartet groß und herrlich in das Auge fällt. So konnte Klopstock die Vorzüge der deutschen Sprache zum Gegenstande wenigstens einiger gelungenen Oden, unter mehreren mißlungenen

ähnlichen Inhalts, machen. So verwandelte seine Phantasie den gemeinen Schlittschuh in einen nordischen Flügel des Fußes, und den Eislauf in ein Bild des Lebens. Eine solche Verwandlung konnte Ramler mit seinem Berlinischen Granatapfel nicht vornehmen. Aber auch Klopstock vergaß die Würde der Ode, als er seinem gerechten Ingrimme gegen den französischen Jacobinismus Luft machte in lyrischen Compositionen, die das Zurückstoßende ihres Gegenstandes dadurch, daß sie selbst zurückstoßen, gewiß nicht odenmäßig, und überhaupt nicht poetisch, ausdrücken. Was aber auch immer der Inhalt einer Ode sey; nicht ihr Gegenstand, sondern ihr Stoff bestimmt, in Verbindung mit der Form, ihren poetischen Charakter. Der Stoff eines lyrischen Gedichts ist aber immer das Gefühl des Dichters.

Weder nach den Gegenständen, noch nach dem Stoffe, lassen sich mehrere Gat-

tungen von Oden ästhetisch unterscheiden. Aber in der lyrischen Form, die des Dichters Phantasie dem Stoffe durch den Gedanken geben kann, zeigt sich eine Verschiedenheit, auf die sich mehrere Gattungen von Oden gründen. Die Phantasie des Odendichters ergreift ihren Gegenstand entweder mit moralischem Ernste, oder mit einem Feuer der Leidenschaft, die aber auch alles Gemeine von sich wirft, und das Irdische selbst zum Ueberirdischen umschafft. Im ersten Falle entstehen die philosophische und die sentimentale Ode; im zweiten die dithyrambische in der neueren, nicht der altgriechischen, Bedeutung des Worts. Die philosophische Ode räsonnirt nicht immer in Sentenzen; aber sie behauptet in der Behandlung ihrer Gegenstände die Art von Würde, die dem denkenden Geiste natürlich ist, wenn er sich zu Betrachtungen der Bestimmung des Menschen erhebt. Pindar's Oden würden zu dieser Gattung zu zählen seyn, auch

wenn weniger herrliche, wahrhaft philosophische Kraftsprüche in ihnen verstreuet lägen. Von Horaz'ens und Klopstock's Oden gehören die meisten hierher. Nur einige Oden von Horaz sind dithyrambisch. Aber wenn weder ein hinreißender Strom des Gefühls, noch eine freie und große Ansicht der Bestimmung des Menschen den Ton einer Ode bestimmen, so muß wenigstens eine zarte und innige Rührung durch die lyrischen Gedanken, die sich in einem Gedichte dieser Gattung aussprechen, das Gemüth ergreifen. Dann wird die Ode sentimental, wie einige der schönsten von Klopstock, besonders die an Eidli und Fanny. Ist eine Ode weder philosophisch, noch dithyrambisch, noch sentimental, so fehlt ihr ein Charakterzug, der durch Kühnheit der Gedanken und Bilder eben so wenig ersetzt werden kann, als durch Kraft und Feinheit des Styls. Darum lassen uns die Oden von Ramler, ungeachtet der seltenen Würde und Feinheit ihres Styls, immer, wenn gleich nicht kalt,

doch ohne dasjenige ästhetische Interesse, das sich auf mehr bezieht, als auf ein anziehendes Spiel der Phantasie. Eine genauere Vergleichung zwischen Ramler und seinem Muster Horaz, dem er den Styl der Ode ablernte, kann in dieser Hinsicht besonders lehrreich werden.

Die Sprache der Ode soll eine Art von Göttersprache seyn; durchaus edel und feierlich. Aber wenn in einer solchen Sprache, den eigentlichen Styl mit eingeschlossen, alltägliche Gedanken auftreten, so geht die Gemeinheit auf Stelzen. Um so stärker ist die Wirkung der höheren Lyrik, wo ihre innere Würde in den gewählten Worten, Bildern, und Wendungen nur den natürlichsten Ausdruck des Gefühls und der Gedanken gefunden zu haben scheint. Jede nur im mindesten gesuchte Phrase, jedes noch so feierliche Prachtwort, wenn es etwas Studirtes hat, verkleinert, was in dieser Gestaltung groß erscheinen soll. Die

echte Ode flieht also den Phrasen- und Bilderpomp, wo er irgend als Wortschwall verdächtig werden könnte. Sie liebt selbst im Seltenen und Kühnen eine Einfachheit, die das Gemüth um so sicherer fesselt, je weniger Anmaßung in ihr liegt. Besonders kleidet die Ode ein gewisser Lakonismus. Denn je mehr Gedanken in wenigen Worten zusammengepreßt sind, desto herrschender und hinreissender wirkt der Gedanke. Auch die Versarten, die der Ode angemessen sind, können weit kunstreicher und zusammengesetzter seyn, als die Verse des Liedes. Aber studirte Verskünstelei macht aus dem Dichter einen Grammatiker. Und wie kann die höhere Lyrik sich selbst mehr schaden, als, wenn sie ihren Triumph der Grammatik verdanken zu wollen scheint! Von dieser Seite ist Klopstock, der übrigens unter den neueren Odendichtern den ersten Platz einnimmt, nicht ganz musterhaft zu nennen.

3. Unter den lyrischen Dichtungsarten, die zwischen dem Liede und der Ode liegen, sind einige conventionellen, aber wohl erfundenen Regeln unterworfen. Dahin gehören besonders mehrere Arten romantischer Gesänge, vermuthlich von provenzalischer Erfindung.

Der romantische Gesang, der im Italienischen Canzone heißt, ist nicht so populär, wie das Lied, aber doch von der eigentlichen Ode sehr verschieden. Er thut Verzicht auf die Gedankenfülle, die Kühnheit, die Energie und den Lakonismus, durch den sich die gelungene Ode auszeichnet. Der Flug der Ode ist Adlerflug. Die Canzone gleicht einem Schwane, der auf einer großen Wasserfläche feierlich hingleitet, und weite Kreise zieht. Durch Umständlichkeit der Empfindungsgemählde nähert sich diese Dichtungsart der Elegie. Sie liebt viele Worte, und wird deßwegen leicht geschwätzig. Selbst im philosophischen Ernste,

den sie mit der Ode gemein haben kann, behält sie etwas Ueppiges und Weiches. Mit diesem Charakter stimmt ihr metrischer Bau überein; lange Strophen, aus kunstreich und gefällig in einander verflochtenen Zeilen gebildet, und mit allen Reizen des Reimes geschmückt. Will man diese Dichtungsart in ihrer Vollkommenheit kennen lernen, muß man sich an Petrarch, und an die vorzüglicheren der italienischen, spanischen, und portugiesischen Petrarchisten des sechzehnten Jahrhunderts wenden. Der deutschen Poesie scheinen das eigentliche Lied und die Ode angemessener zu seyn, weil sie dem deutschen Charakter näher liegen.

Nahe verwandt mit der Canzone ist das lyrische Sonett. Wahrscheinlich ist die metrische Form dieser Dichtungsart für die lyrische Poesie erfunden, und erst später auf didaktische, satyrische, und andre Gedichte angewandt, die man denn auch, um dieser

Form willen, Sonette nennt. Durch seine engeren Schranken ist das Sonett vor der Geschwätzigkeit gesichert, zu der die Canzone den Dichter leicht verführt. Aber die Kunst des Sonetts wird leichter zur kalten Künstelei, wenn die metrische Form, die diese Dichtungsart verlangt, dem Dichter nicht schon so geläufig ist, daß seine Gedanken und Gefühle von selbst sich dieser Form gemäß dehnen und zusammenschmiegen, so, daß gerade vierzehn, nach vorgeschriebener Regel gereimte Zeilen, in zwei Theilen, ein Quartett und ein Terzett bildend, durch leise Aufregung und Befriedigung des Interesse, ähnlich mehreren Epigrammen, aber doch lyrisch, ein schönes Ganzes werden. Willkürlich ist diese Versart nicht mehr und nicht weniger, als die sapphische, oder die alcäische, und so manche andere, in die der lyrische Gedanke sich doch auch fügen muß. Den schaalen Spott Boileau's über die Sonettenform hat längst die Erfahrung nur zu sehr widerlegt; denn

wenn Apoll, wie Boileau meint, das Sonett erfunden hätte, um die Reimer auf's Aeußerste zu treiben, würde nicht in dieser Versart so viel gereimt worden seyn, daß die italienische, spanische, und portugiesische Litteratur von Sonetten, guten und schlechten, überschwemmt sind. Man muß selbst Sonette gemacht haben, um sich zu überzeugen, daß diese peinlich scheinende Form, sobald sich nur die Phantasie ein wenig an sie gewöhnt hat, selbst in einer Sprache, die, wie die deutsche, gar nicht reich an Reimen ist, den Gedanken, die ein lyrisches Empfindungsgemählde im Kleinen bilden sollen, auf das natürlichste entgegenkommt. Besonders für zarte Gefühle möchte es wohl keine schönere Versart geben.

Freier, als das Sonett, bewegt sich das Madrigal; und doch hat es kein solches Glück gemacht; vielleicht, weil es durch seine Kürze den lyrischen Gedanken noch mehr beschränkt. Warum soll sich aber

das Gefühl nicht auch zur Abwechselung in wenigen Worten und Bildern mit einer epigrammatischen Wendung lyrisch aussprechen? Das echte Madrigal ist, die metrische Form abgerechnet, wenig verschieden von einigen der kleineren griechischen Gedichte, die man zu den Epigrammen zählt, und die im Grunde unter dem Titel lyrische Epigramme von den satyrischen und gnomischen wohl unterschieden werden sollten.

Wo das lyrische Gefühl in wenigen Worten einen halb tändelnden, halb ernsthaften, um die anmuthige Wiederhohlung eines einzigen Gedankens sich drehenden Ausdruck sucht, entsteht das Triolett. Und so können noch mancherlei andre der kleineren lyrischen Formen entstehen, die in ihrer Art nicht ohne Werth sind.

4. Zu den lyrischen Dichtungsarten gehört auch die Elegie. Aber daß man mit

diesem Worte jetzt gewöhnlich jedes lyrische Trauergedicht bezeichnet, giebt uns über den unterscheidenden Charakter der Elegie eben so wenig Aufschluß, als die ältere Bedeutung des Worts, nach welcher alle Gedichte in abwechselnden Hexametern und Pentametern, z. B. die Kriegslieder des Tyrtäus, elegisch hießen.

Die echte Elegie ist ein lyrisches Situationsgemählde. Sie drückt, wie jedes lyrische Gedicht, unmittelbar das subjective Gefühl des Dichters aus, aber weniger durch Gedanken, die von rascher Reflexion ausgehen, als durch ausführlichere Darstellung eines bestimmten Gemüthszustandes in umständlichen Beschreibungen und eingewebten Erzählungen. Die Umständlichkeit giebt der Elegie eine gewisse Aehnlichkeit mit der romantischen Canzone. Aber die Canzone nimmt zuweilen auch etwas vom Charakter der Ode an; die Elegie schwingt sich nicht zu einem idealen

Standpunkte der Betrachtung hinauf; sie ergreift das Wirkliche im Leben, wie es ist; bildet es aber um, ohne kühne Reflexion, auf eine andere Art im Lichte einer Begeisterung, die mit den Gefühlen des Dichters auch seine Umgebungen ausmahlen will. Wo die Elegie stürmisch wird, geht sie schon in andere lyrische Dichtungsarten über. Ihr unterscheidender Charakter tritt desto bestimmter hervor, wo die Milde des Gefühls den Gegenständen, die den Dichter umgeben, Zeit läßt, sich in einem Gemählde zu verbinden, das den Zustand des Dichters als Situation umfaßt. Eine Situation ist aber ein von mehreren Seiten bestimmtes subjectives Verhältniß zur Außenwelt und zu andern Personen. Die elegische Milde schließt die Aufwallungen und Stürme der Leidenschaften nicht aus; aber sie weiset dem leidenschaftlichen Ausdrucke Schranken an, die er nicht überspringen darf, um den Grundton des Gedichts nicht zu stören. Ein Si=

tuationsgemählde, wie die Elegie, kennt auch die lyrische Unordnung, wie man sie nennt, nur unter Beschränkungen, die dem Liede, und noch mehr der Ode, fremd sind. Die allgemeinen Urtheile, die ein solches Gedicht in sich aufnimmt, wirken nicht tief eindringend, wie die Kraftsprüche der Ode. Sie erhöhen nur das Interesse der Situation. Alle der Elegie eigene Schönheit hat etwas Weiches, das eben in der elegischen Milde gegründet ist. Dieß zeigt sich auch in der Sprache und den Versarten, die dieser Dichtungsart die angemessensten sind. Glänzende Vergleichungen und kühne Metaphern harmoniren nicht mit einer Dichtung, die ganz bei der wirklichen, oder als wirklich erdichteten Situation verweilt. Der metrische Schritt des Liedes ist für die Elegie zu rasch; die Versarten der Ode haben zu viel Feierliches für den elegischen Ausdruck. Aber der einförmig scheinende, und doch an innerer Mannigfaltigkeit so reiche Hexameter, regelmäßig ab-

wechselnd mit dem weichen, sich selbst aufhaltenden Pentameter, stimmt ganz zum Tone der Elegie. In einigen neueren Sprachen, namentlich in der deutschen, scheinen die trochäischen Verse von fünf Sylbentacten vorzugsweise elegische Verse genannt werden zu dürfen.

Wie vielerlei Gattungen von Elegien es geben kann, werden uns die Dichter selbst vielleicht noch ein Mal besser, als bisher, lehren; denn bis jetzt hat sich diese Dichtungsart entweder auf die Nachahmung einiger antiken Gattungen beschränkt, oder sie ist in andre lyrische Formen übergegangen. Scharfe Grenzlinien kann die Theorie auch hier nicht ziehen. Wie manches Lied, wie manche petrarchische Canzone, hat, die Versart abgerechnet, den Charakter der Elegie! Konnte doch Klopstock seine Elegien, die er den Oden angehängt hatte, in der neuen Ausgabe seiner Gedichte unter die Oden selbst aufnehmen! Die Griechen

haben, wie es scheint, auch philosophische Elegien gekannt, z. B. die von Mimnermus. Ovid, der ohne Zweifel griechischen Mustern folgte, hat durch seine Elegien der Trauer zufällig veranlaßt, daß man in neueren Zeiten die Elegie überhaupt für ein Trauergedicht ansah, obgleich die Elegien der Wollust von eben diesem Dichter weit mehr poetischen Werth haben. Elegien der Liebe würden die von Tibull weit schicklicher, als jene leichtsinnigen Liebesspiele Ovid's, genannt werden dürfen, wenn Wollust und Liebe in der antiken Poesie so verschieden wären, wie in der romantischen. Bewundernswürdig spielt der Witz mit der Sinnlichkeit und dem Herzen in den Elegien des Properz, die Göthe so glücklich nachgeahmt hat. Aber wie soll man diese Gattung von Elegien besonders betiteln? Und sie bedarf keines Titels zu ihrer Empfehlung.

5. Sehr ähnlich der Elegie ist die lyrische Epistel. Unter diesem Namen pflegt man keine Dichtungsart besonders aufzuführen, vermuthlich weil man die poetische Epistel ohne nähere Bezeichnung in die Reihe der Dichtungsarten aufgenommen hat. Aber die Briefform hat an sich durchaus nichts Poetisches; und ein Gedicht, das an eine bestimmte Person gerichtet ist, und die individuellen Verhältnisse zwischen dieser Person und dem Dichter vor Augen hat, kann übrigens durchaus verschieden seyn von den Gedichten, die man im Allgemeinen poetische Episteln betiteln will. Die meisten Oden von Horaz wären sonst Episteln zu nennen. Die meisten der so genannten Episteln gehören in das Fach der didaktischen Poesie. Aber es ist nicht einzusehen, warum sich das Gefühl nicht auch lyrisch in herabgestimmtem Tone, der gebildeten Prose sich nähernd, auf eine Art soll aussprechen dürfen, die den schriftlichen Mittheilungen unsrer Ge-

fühle im gemeinen Leben nachgeahmt zu seyn scheint. Kann die didaktische Epistel sich unter den Dichtungsarten behaupten, so muß auch der lyrischen ein Platz gegönnt werden. Ovid's Briefe aus Pontus haben längst, so geringe auch ihr poetischer Werth ist, diesen Platz bezeichnet. Romantische Sendschreiben der Liebe, nur noch weniger musterhaft, als Ovid's Briefe aus Pontus, finden sich in der spanischen Litteratur. Ueberhaupt aber ist diese Dichtungsart noch lange nicht genug ausgebildet, um ganz das zu werden, was sie seyn könnte. Mehrere der neueren so genannten Episteln, z. B. von Chaulieu, sind zum Theil lyrisch, zum Theil didaktisch.

Eine Abart der lyrischen Epistel ist die so genannte Heroide. Mit der dramatischen Poesie hat die Heroide nicht mehr gemein, als jedes lyrische Gedicht in fremdem Namen. Aber natürlicher findet sich

die dichtende Phantasie zurecht in der dramatischen Darstellung eines Charakters, als in der isolirten Situation eines dem Dichter unähnlichen Individuums, das seine Gefühle in einem langen Sendschreiben ergießen soll. Deßwegen fallen solche, einer fremden Individualität zugetheilte Episteln gewöhnlich so erkünstelt und dabei so geschwätzig aus, wie die meisten von Ovid, und so viele in neueren Sprachen. Daraus erklärt sich auch, warum Dichter vom ersten Range bis jetzt sich um diese Dichtungsart noch nicht haben verdient machen wollen. Selbst Pope's mit Recht bewunderte Epistel der Heloise an Abälard hat etwas Erkünsteltes, das mit einer freien Herzensergießung nicht zusammenstimmt.

Zweite Classe.

Didaktische Dichtungsarten.

Die didaktische Poesie hat das Unglück gehabt, von einigen neueren Aesthetikern gar nicht anerkannt zu werden. Daß daran diese Poesie selbst nicht schuld ist, läßt schon ihre Geschichte vermuthen. Denn so weit wir die Geschichte der Dichtungsarten verfolgen können bis zu den Zeiten, da noch keine schulgerechte Poetik dem Genie Gesetze vorschrieb, sehen wir die didaktische Poesie so natürlich, wie die lyrische, epische, und dramatische, aus dem menschlichen Gemüthe hervorgehen. Und wenn die Kritik solche Meisterwerke, wie Virgil's Landbau, nicht für wahre Gedichte gelten lassen will, muß sie die Natur selbst anfeinden. Aber von Grund aus wird die didaktische Poesie freilich verkannt, wenn man ihr die Pflicht des Unterrichts in

einem andern Sinne, als allen übrigen Dichtungsarten, aufbürdet.

Ein didaktisches Gedicht, das diesen Namen verdient, will eben so wenig, wie ein anderes wahrhaft poetisches Geisteswerk, verkleidete Wissenschaft seyn, und etwa nur in einem andern Style, als die Wissenschaft, zu dem Verstande sprechen. Aber es will das poetische Interesse hervorheben, das in mehreren allgemeinen Lehren und nützlichen Vorschriften liegt. Es will nicht überzeugen, aber die Wahrheit, die der kalte Verstand auf Grundsätze zurückführt, in ein solches Licht stellen, daß wir sie lieb gewinnen, wie das Schöne. Von einem besondern Zwecke der didaktischen Dichtungsarten, nach der unästhetischen Ansicht, welcher der Kritiker Engel in seiner Theorie der Dichtungsarten folgte, muß also gar nicht die Rede seyn. Und wenn man gar, wie Engel, ein didaktisches Drama, wie Lessing's Nathan der Weise, mit den Lehr-

gedichten vermengt, nachdem man der didaktischen Poesie überhaupt einen besondern Zweck, zu unterrichten, untergeschoben hat, geht der richtige Begriff von didaktischer Dichtung völlig verloren. Denn die didaktische Tendenz eines Gedichts, es gehöre zu welcher Classe es wolle, darf nie über die Bestrebung hinausgehen, für gewisse allgemeine Wahrheiten zu interessiren. Auf diese Art kann, wie wir gesehen haben, auch die lyrische Poesie in einem hohen Grade didaktisch werden, und sogar in didaktische Poesie übergehen. Eben so kann das didaktische Interesse stärker, oder schwächer zusammenfallen mit dem epischen und dramatischen. Der charakteristische Unterschied zwischen den didaktischen und den übrigen Dichtungsarten besteht nur darin, daß in jenen die Poesie, doch ohne der Wissenschaft vorgreifen, oder eine verkleidete Wissenschaft vorstellen zu wollen, räsonnirend und lehrend, und nur in Beziehung auf allgemeine Wahrheit das Einzelne

darstellend, den Gedanken über das Gefühl und die Lehre über die Darstellung, nicht wirklich herrschen läßt, aber herrschen zu lassen scheint. Dadurch entsteht das Gleichgewicht zwischen dem Gefühle und dem Gedanken, oder die didaktische Ruhe, durch die sich die Dichtungsarten dieser Classe von den lyrischen unterscheiden. Sobald aber diese Ruhe in dogmatische, oder skeptische Kälte übergeht, oder, sobald nur im mindesten durch die didaktische Composition mehr für den Verstand gesorgt ist, als für das Gefühl und die Phantasie, kann aller Schmuck des Styls den Mangel des poetischen Geistes in solchen, wenn auch noch so lehrreichen Aftergedichten, nicht verbergen. Das Meiste, was sich von jeher für didaktische Poesie ausgegeben hat, ist allerdings nichts weiter, als verkleidete Wissenschaft.

Die didaktische Poesie nähert sich der geistvollen, oder auch geistlosen Prose um

so mehr, je weniger eine Dichtungsart, die zu dieser Classe gehört, einen höheren Styl zuläßt, z. B. die didaktische Epistel. Einen solchen Schwung der Sprache und des Styls, wie die lyrische Poesie, darf die didaktische auch auf ihrer höchsten Stufe nicht nehmen; aber sie ist auch nicht an Nachahmung der Sprache des gemeinen Lebens gebunden. Daß ihr der Styl der trockenen Gelehrsamkeit völlig zuwider ist, bedarf kaum der Erwähnung. Aber die didaktische Ruhe verlangt auch andere Versarten, als das lyrische Gefühl. Strophen, den lyrischen ähnlich, passen nicht für Dichtungsarten, die sich unter allen am wenigsten zum Gesange neigen. Die Entfernung der didaktischen Poesie von der Musik ist eine natürliche Folge der näheren Verwandtschaft, die zwischen dieser Poesie und der schönen Prose Statt findet, und selbst da empfunden wird, wo übrigens der poetische Charakter der didaktischen Composition keinen Zweifel leidet. Der Hexame-

ter, der sich in griechischen und lateinischen Versen vortrefflich in den didaktischen Ton stimmen läßt, hat im Deutschen zu viel Beweglichkeit für diese Art von Poesie. Kräftig fortschreitende und harmonisch hingleitende jambische Verszeilen von fünf oder sechs Sylbentacten, mit oder ohne Reim, scheinen den natürlichen Gang des didaktischen Dichters in den neueren Sprachen am besten auszudrücken.

Die didaktischen Dichtungsarten lassen sich eben so wenig, wie die lyrischen, vollständig aufzählen. Selbst diejenigen, die man nach allgemeinen Titeln unterscheiden kann, gehen in einander über. Unter den italienischen Sonetten sind mehrere der vorzüglichen didaktisch. Wie wenig man mit den allgemeinen Titeln ausreicht, das Gebiet der didaktischen Poesie zu begrenzen, zeigen auch andere treffliche Gedichte, die hierher gehören, z. B. Wie-

land's Gedanken über einen schlafenden Endymion.

1. Vor der Kälte, welche die didaktische Poesie so leicht überschleicht, scheint sie am ersten gesichert zu werden, wenn sie sich mit der Satyre verbindet. Aber gerade da hört sie gewöhnlich am ersten auf, Poesie zu seyn.

Die didaktische Satyre ist die Dichtungsart, die man gewöhnlich ohne nähere Bezeichnung Satyre oder Satire im Allgemeinen nennt, nachdem man sie mit mehreren satyrischen Dichtungsarten, die man anders nicht unterzubringen weiß, zusammengeworfen. Aber Satyre überhaupt ist witziger Spott, also keine Dichtungsart. Der witzige Spott kann lyrisch, episch, dramatisch, aber auch didaktisch auftreten. Er kann die Form des Romans annehmen; oder sich in dialogischen und andern Erfindungen mit genialer Keckheit zwischen der

Poesie und der Prose hin und her bewegen, wie bei Lucian; oder in kräftiger und geistreicher Prose sich noch weiter vom Gebiete der eigentlichen Poesie entfernen, z. B. bei Swift und Rabener. Spottlieder, wie die alten griechischen Sillen gewesen zu seyn scheinen, sind von der didaktischen Satyre eben so wesentlich verschieden, wie alle schadenfrohen, höhnischen, gallichten, und dem Pasquill ähnlichen Ausbrüche der Leidenschaft in Versen.

Aus der echten didaktischen Satyre spricht räsonnirend und lehrend, und das Einzelne in Beziehung auf allgemeine Wahrheit darstellend, eine liberale, edle, über Schadenfreude und niedrige Leidenschaften, die sich durch Spott Luft zu machen pflegen, erhabene Seele. Selbst in der freiesten Laune behauptet sie eine gewisse Würde. Ihr Gegenstand sind mehr die Thorheiten, als die Laster, welche die menschliche Natur entstellen; denn das Laster hat etwas

Zurückstoßendes, das in epischen und dramatischen Gedichten weit leichter, als in didaktischen, wie der Schatten in einem schönen Gemählde behandelt werden kann, weil das didaktische Gedicht, das gegen das Laster gerichtet ist, nicht umhin kann, unmittelbar und fast ausschließlich mit zurückstoßenden Gegenständen sich zu beschäftigen. Je strenger das Urtheil ist, das über moralische Verdorbenheit und Niedrigkeit ausgesprochen wird, desto leichter schlägt es alle poetische Geistesfreiheit nieder. Der witzige Spott thut dann eine um so weniger schöne Wirkung, je sarkastischer er ist; denn das Bluten der Wunden, die dem Laster geschlagen werden, behält etwas Widriges, auch wenn die Gerechtigkeit dadurch versöhnt wird; und der Zweck, den Leser, oder Hörer, zu bessern, oder vor dem Laster zu warnen, darf durchaus nicht hervorstechen, wo wahre Poesie bestehen soll. Deßwegen ist die zürnende und geisselnde Satyre mit der gerunzelten Stirn

des unwilligen Sittenrichters, etwa im Geist und Style des Juvenal und Persius, so schätzbar sie auch in anderer Hinsicht seyn mag, nur eine interessante Abart derjenigen didaktischen Satyre, die in der Poetik musterhaft genannt werden darf. Ein Ton, wie der, den Horaz in seinen Sermonen traf, heiter, nicht tändelnd, aber auch nicht strenge, ist dieser Dichtungsart weit angemessener. In solchen Satyren spiegelt sich die Schwäche der menschlichen Natur mehr, als der böse Wille; und der dichtende Geist behauptet selbst in der Nachahmung der schlichten Reflexionsprose des bürgerlichen Lebens eine Art von Poesie, wenn er, wie bei Horaz, ohne einen Zug von rednerischer Emphase, die treffenden Urtheile gleichsam lyrisch ordnet, indem er kühn von einem Gedanken zum andern hinüberspringt, und doch den Faden des didaktischen Zusammenhanges nicht verliert. Daraus folgt nicht, daß die didaktische Satyre, die ein Gedicht seyn will, immer so, wie

bei Horaz, mit liebenswürdiger Urbanität dicht an den Grenzen der Prose hinstreifen müsse. Aber ein horazischer Sermon, der eben sowohl sein Thema hat, wie eine Satyre von Juvenal das ihrige, ist doch sicher vor einem solchen Zuschnitte, wie z. B. in Juvenal's Satyre gegen die Frauen sich zeigt, wo die Laster der verdorbenen Weiber Roms capitelmäßig eins nach dem andern vorgeführt, verhört, und gestäupt werden. Ein Satyriker von Genie könnte die Grenzen dieser Dichtungsart noch mannigfaltig erweitern.

2. Von der didaktischen Satyre unterscheidet sich die didaktische Epistel zuweilen nur durch eine individuelle Wendung. Die trefflichen Episteln des Horaz haben genau denselben Charakter, wie die Sermonen dieses Dichters, nur mit einer bestimmten Beziehung auf die Denk- und Sinnesart und die äußeren Verhältnisse der Person, an welche die Epistel gerichtet ist.

Aber auch ohne den Ton der Satyre, er sey von welcher Art er wolle, kann die didaktische Epistel, bald heiter scherzend, bald mit dem rührendsten Ernste, an der Grenze der schönen Prose moralische Wahrheiten im Allgemeinen, und doch mit individueller Beziehung, so vortragen, daß ein poetisches Interesse mit der Belehrung besteht.

Eine geistvolle Epistel dieser Art, auch wenn sie der Prose noch so nahe liegt, kann leicht poetischer seyn, als eine aufgedunsene, an Gedanken arme, und von Phrasen strotzende Ode. Aber durch absichtliche Nachahmung des natürlichen Briefstyls in der Sprache des gemeinen Lebens stimmt die didaktische Epistel sich selbst, wenn auch nicht im Ganzen, doch größten Theils, so zur Prose herab, daß sie sich von ihr oft nur durch den Vers unterscheidet. Das Wesen der Poesie kann sich also in dieser Dichtungsart immer nur unvollkommen zeigen. Wo ihr Ton sich ein wenig

hebt, wird er gewöhnlich lyrisch; denn da überwiegt das Gefühl den allgemeinen Gedanken. Deßwegen haben auch die meisten Gedichte dieser Art, die satyrischen ausgenommen, lyrische Stellen. Da nun auch die lyrische Poesie räsonniren darf, so geht die didaktische Epistel zuweilen ganz in die lyrische über, mit der man sie denn auch gewöhnlich unter einem gemeinschaftlichen Titel zusammen stellt. Verfehlt wird aber der Charakter dieser Dichtungsart ganz, wenn sie ihren Namen geistvollen Abhandlungen leihen muß, die, wie Pope's Moralische Versuche, mit der Poesie fast nichts weiter gemein haben, als den Vers und die schöne Sprache. Der gesellige Ton darf der Epistel so wenig fehlen, wie dem freundschaftlichen Briefe im gemeinen Leben; wer aber in geselliger Unterhaltung Abhandlungen spricht, steht, auch wenn er gut spricht, wie ein Professor vor seinen Zuhörern da. Wo die Cultur der geselligen Unterhaltung eine so wichtige Angelegenheit

ist, wie in Frankreich, da kann auch die didaktische Epistel am glücklichsten gelingen. Aber das Interesse für die höhere Poesie wird unfehlbar geschwächt, wo schöne Episteln für keine geringere Art von Gedichten gehalten werden, als Trauerspiele und Epopöen. Daß den Deutschen, nächst den Franzosen, diese Dichtungsart vorzüglich gelungen ist, wie die Episteln von Jacobi, Gotter, Pfeffel, und Göckingk, beweisen, ist eine der wenigen guten Folgen der Biegsamkeit, die im deutschen Nationalcharakter nur zu oft die Selbstständigkeit überwiegt. Denn in der geselligen Unterhaltung fehlt es dem Deutschen gewöhnlich sehr an der Leichtigkeit, Gewandtheit, und Freiheit, die der Epistelton verlangt; aber auf dem Papiere und in sich selbst gekehrt, wie beim Dichten, ahmt der Deutsche leichter, als im wirklichen Leben, die gefälligen Formen der Geselligkeit nach, und überträgt in sie mit seinem gesunden Ver-

stande zugleich seine ernsteren und tieferen Gefühle.

3. Eine andere Dichtungsart der didaktischen Classe ist das Spruchgedicht. Sprüche oder Sentenzen in Verse zu bringen auch ohne poetisches Interesse, ist gerade nicht Mißbrauch der metrischen Formen. In einem guten Verse ausgedrückt, dringt der Gedanke tiefer in das Gemüth, und prägt sich angenehmer dem Gedächtnisse ein. Daher hat man im Orient, im classischen Alterthum, und überall, wo die alte Naivetät noch nicht durch kritische Ueberverfeinerung verscheucht war, solche in Versen abgefaßten Sprüche geliebt und in Ehren gehalten, und manche der vorzüglicheren nicht mit Unrecht golden genannt. Die meisten dieser goldenen Sprüche, z. B. die pythagoreischen, gehören freilich eben so wenig, wie das güldene ABC, zu den Gedichten. Aber eine scharfe Grenze zwischen treffenden, geist- und lehrreichen,

wenn gleich nur prosaischen, Sentenzen, und den von ihnen verschiedenen Gedanken, die uns in eine ästhetische Stimmung setzen, und dunkle, harmonisch sich auf einander beziehende Vorstellungen erwecken, läßt sich doch auch nicht nachweisen.

Die vereinzelte poetische Sentenz geht in das gnomische Epigramm über. Sie kann aber auch mit mehr oder weniger poetischem Geiste ausgeführt, mit andern Gedanken in Verbindung gebracht, und in eine Reihe von Lebensbetrachtungen verwebt werden, die ein Ganzes bilden. Auf diese Art sind die didaktischen Gedichte des Theognis entstanden, die übrigens mehr hypochondrische Laune, als freie Ansichten des Laufs der Welt und der Bestimmung des Menschen enthalten. Fast unerschöpflich waren die Deutschen in den romantischen Jahrhunderten an moralischen Kraftsprüchen, die sie wenigstens mit einem schwachen poetischen Gefühle in Verse brach-

ten, und auch wohl mit äsopischen Fabeln und didaktischen Erzählungen vermischten, z. B. in dem Renner des Hugo von Trymberg.

4. Der erste Rang in der didaktischen Classe der Dichtungsarten gebührt dem eigentlichen Lehrgedichte, das vorzugsweise diesen Namen trägt.

Das eigentliche Lehrgedicht verhält sich zu den übrigen Dichtungsarten, mit denen es zusammengestellt werden muß, ungefähr wie die Epopöe zu den übrigen erzählenden Gedichten. Es soll das Höchste leisten, was die didaktische Poesie vermag. Es soll die übrigen Gedichte der didaktischen Classe sowohl durch den Umfang seines Inhalts, als durch poetische Kraft, übertreffen. Der Gegenstand des eigentlichen Lehrgedichts ist eine Kunst, oder eine Wissenschaft, oder eine anziehende und nützliche Beschäftigung des wirklichen Lebens.

Diesen Gegenstand soll die Phantasie mit innigem Interesse ergreifen, und ganz anders, als in einer dem kalten Verstande angehörenden Abhandlung, von seiner anziehendsten Seite und besonders so darstellen, daß der Dichter die Miene annimmt, als ob er eigentlich unterrichten wollte. Ohne diese ästhetisch täuschende Miene entsteht kein Lehrgedicht; aber wenn der Dichter im Ernste den Lehrer machen will, eine Abhandlung nur mit einem poetischen Style schmückt, und sie in Verse bringt, so hört er auf, Dichter zu seyn, wenn anders der Verfasser eines solchen Werks nicht ganz aus der Reihe der Dichter auszuschließen ist. Das Gedicht des Lucrez von der Natur hätte eins der bewundernswürdigsten Lehrgedichte werden können, wenn dieser enthusiastische Anhänger der epikureischen Philosophie mit derselben poetischen Kraft und in demselben Geiste das Ganze entworfen und ausgeführt hätte, wie er mehrere Stellen behandelt hat; aber er wollte sei-

nen Freund Memmius durch dieses Gedicht wirklich in der epikureischen Philosophie unterrichten, und ihn von der Bündigkeit des bestrittenen Systems überzeugen; und der größte Theil seines Werks wurde eine versificirte Abhandlung. Pope glaubte wahrscheinlich, als er seinen Versuch über den Menschen in einem Style und in Versen schrieb, die nichts zu wünschen übrig lassen, den rechten Ton des philosophischen Lehrgedichts besser, als irgend einer seiner Vorgänger, getroffen zu haben; aber sein Werk, das als systematisches, aus geistreichen Reflexionen in einer poetischen Sprache zusammengesetztes Ganzes nicht seines gleichen hat, besteht aus vier folgerechten und capitelmäßig gegliederten Abhandlungen; es beweiset im Ganzen, wie im Einzelnen, daß Pope weit weniger Dichter war, als Lucrez. Interessiren soll uns der philosophirende Lehrdichter für die Wahrheiten, die er mittheilen will; aber uns zu überzeugen durch bündige Schlüsse in systema-

tischen Abtheilungen überlasse er dem Philosophen und dem Gelehrten, der auf Poesie keinen Anspruch macht. Es ist nicht genug, daß ein prosaischer Zusammenhang unterbrochen werde durch passende Digressionen, auf die sich die systematischen Lehrdichter zuweilen etwas zu Gute thun. Solche poetische Ruheplätze erinnern, wenn man sie verläßt, und den logischen Faden wieder aufnimmt, nur desto unangenehmer an die prosaische Natur des Ganzen. Auch mit den glänzenden Beschreibungen ist im Lehrgedichte nicht viel geholfen, wenn diese Beschreibungen nur den Styl beleben und die Trockenheit des Unterrichts mildern. Eine poetische Ansicht des Ganzen soll in dem Lehrgedichte herrschen. Die Phantasie, nicht der kalte Verstand, soll den Plan entwerfen. Nur solche Wahrheiten sollen mitgetheilt werden, die ein ästhetisches Interesse mit dem didaktischen vereinigen. Was sich in einen solchen Zusammenhang der Materialien nicht fügen will, ist aus-

zustoßen aus dem poetischen Ganzen. Ein classisches Muster in allem, was die Composition und den Styl eines Lehrgedichts betrifft, ist Virgil's Landbau.

Dem eigentlichen Lehrgedichte ziemt eine gewisse Würde. Es will nicht mit geselliger Behaglichkeit, wie die didaktische Epistel, in leichten Wendungen räsonnirend hin und her schlüpfen; es stellt seinen Gegenstand in das Licht einer durchaus ernsten und zusammenhängenden Betrachtung. Das komische Lehrgedicht, z. B. Ovid's Kunst zu lieben, ist nur eine Parodie des ernsthaften. Die Würde des Lehrgedichts muß sich in den Lehren selbst, und in der gewählten, jeden tändelnden oder gar niedrigen Ausdruck vermeidenden Sprache zeigen. Aber Phrasenprunk entstellt ein Gedicht, das mit einer gewissen Täuschung die Miene der Wissenschaft annimmt, fast noch mehr, als andere Dichtungsarten. Denn was lehren Phrasen?

Je einfacher die didaktische Würde ist, desto lobenswerther.

Man kann die Lehrgedichte eintheilen in theoretische und praktische. Jene schließen alle vollständigen, den Verstand befriedigenden Erklärungen aus; aber sie heben die ästhetisch interessanten Eigenschaften ihres Gegenstandes in einem lehrreichen Zusammenhange hervor. Sie lehren uns, nur anders als die Wissenschaft, den Gegenstand näher kennen. Das praktische Lehrgedicht giebt Vorschriften des Thuns und Lassens. Es ist entweder technisch, oder moralisch. Aber alle diese Gattungen von Lehrgedichten gehen in einander über.

Was irgend wissenswürdig ist, kann Gegenstand des theoretischen Lehrgedichts werden, wenn es eine ästhetische Seite zeigt. Aus der Mathematik und der Logik ein Lehrgedicht zu machen, hat glück=

licherweise noch niemand versucht. Die Philosophie ist, so weit wir ihre Geschichte verfolgen können, in der Form des Lehrgedichts entstanden, und mußte so entstehen, als Männer von philosophischem Genie, noch unbekannt mit den logischen Beschränkungen des kühn aufstrebenden Wissenstriebes, begeistert wurden von ihren, damals noch vom Reize der Neuheit belebten Betrachtungen über den Ursprung und die Natur der Dinge. Die alte orphische Naturphilosophie war vermuthlich didaktische Naturpoesie. Auch als man über die Kräfte des menschlichen Geistes, und über Wahrheit und Täuschung im Allgemeinen nachzusinnen anfing, dauerte jene Begeisterung fort. Wie noch Empedokles über die Natur, so philosophirte Parmenides über Wahrheit und Täuschung in Versen, die weit mehr von höherer Poesie enthalten, als die höchst elegante, didaktisch eingekleidete Beschreibung der Naturreiche von Delille. Einige Wissenschaften bieten der didaktischen

Poesie einen um so würdigeren Stoff, je mehr sie sich erweitern. Wie wenig vermochte Aratus aus der Astronomie seines Zeitalters zu machen! Er mußte zu mythologischen Beschreibungen der Sternbilder seine Zuflucht nehmen, um seine astronomischen Lehrgedichte über die Regionen der Prose hinauszurücken. Und welch' ein Lehrgedicht könnte ein Dichter, der eines solchen Stoffes mächtig ist, aus der Astronomie unsers Zeitalters machen! Aber durch bloße Personification die Naturstoffe beleben, wie der Arzt Darwin in seinem botanischen Lehrgedichte, ist nur eine der Figuren, die bald ermüden, wenn das Interesse der Darstellung auf ihnen ruhen soll. In dem geistvollen psychologischen Lehrgedichte des Engländers Akenside von den Freuden der Einbildungskraft ist eine eigne Art von Mißverhältniß zwischen dem Stoffe und der Behandlung. Warum, fragen wir, will uns der Dichter didaktisch zeigen, wie die Einbildungskraft erfreuet, da er es

als Dichter in seinen Werken durch die That beweisen soll?

Das praktische Lehrgedicht thut die schönste Wirkung, wenn es seinen Stoff durch die Behandlung gewissermaßen erst adelt und ihm ein poetisches Interesse entlockt, das er dem gemeinen Beobachter nicht zeigt. So sang der naive Hesiodus mit einfacher Eindringlichkeit und innigem Herzensgefühle nicht sowohl die Freuden, als die Arbeiten und Pflichten des fleißigen Landmannes. Virgil's Phantasie bearbeitete denselben Stoff in einem andern Sinne. Auch bei ihm sehen wir die Schweißtropfen des Pflügers in einem poetischen Lichte glänzen; aber er hebt auch die reizende Seite des Landlebens in Darstellungen voll Würde hervor. Aber, wie Delille in seinem Landmanne, mit moralischer Emphase die delicaten Ergötzlichkeiten eines gebildeten Epikureers ausmahlen, der nur darauf sinnt, wie er das Landleben recht genieße,

reizt uns nur zu einem epikureischen Mitgenusse, nicht zur poetischen Theilnahme an den Freuden und Beschwerden des Landmanns, der thätig ist in seinem gemeinnützigen Berufe. Gewöhnlich versehen es die Verfasser praktischer Lehrgedichte darin, daß sie ihren Gegenstand nicht loslassen wollen, bis sie ihn in allen seinen Theilen beleuchtet haben. Dann dehnt sich das Gedicht entweder über die Grenzen hinaus, die das poetische Interesse dem didaktischen anweiset, oder es werden an dem Gegenstande auch Eigenschaften hervorgehoben, die von der Phantasie mehr umschleiert, als ausgebildet werden sollten. Die englische Litteratur, die mit praktischen Lehrgedichten überladen ist, giebt der Kritik Beispiele im Ueberflusse, um deutlicher zu zeigen, wie in solchen Geisteswerken die Belehrung unschicklich in das Einzelne eindringt, oder das Gewöhnliche durch mahlerische Beschreibungen mühsam zu heben sucht. Das Gedicht über die Schafzucht, so unpoetisch auch

der Name lautet, und über die Bearbeitung der Wolle, von dem Mahler Dyer, trifft im Ganzen vortrefflich den Ton des Hesiodus. Aber wer mag es bis zu Ende lesen? Die übrigen englischen Gedichte dieser Gattung, die Jagd von Somerville, das Zuckerrohr von Grainger, der Obstwein von Philips, die Kunst, gesund zu bleiben, von Armstrong, und andere aus dieser langen Reihe, sind fast sämmtlich nicht ohne poetisches Verdienst, aber auch nicht ohne die Fehler, die man den meisten Lehrgedichten mit Recht vorwirft.

Unter den praktischen Lehrgedichten arten die moralischen noch leichter, als die technischen, entweder in alltägliche Lebensvorschriften, oder in prunkende Tugendempfehlungen aus; denn jede zusammenhängende Reihe moralischer Verhaltungsregeln, auch wenn sie durch mahlerische Beschreibungen und Digressionen un-

terbrochen wird, rückt uns die strenge Pflicht vor Augen, die in der ästhetischen Reflexion verschwinden muß, wenn das Gute als schön empfunden werden soll. Uz'ens Kunst, stets fröhlich zu seyn, schläfert ein, ob sie gleich einige gelungene Stellen hat. Was für ein poetisches Interesse konnte die Wiederhohlung der bekannten Sätze haben, die beweisen sollen, daß nur die Tugend wahrhaft glücklich macht? Geistreich und kräftig sind Young's Nachtgedanken. Aber welche Zurüstung von frappanten, nicht selten erzwungenen Einfällen, von kühnen und abenteuerlichen Bildern, bedurfte es, um diese moralische Ueberspannung so lange fortzusetzen! Und doch ermüdet auch sie, wie alles Ueberspannte.

Dritte Classe.

Epische Dichtungsarten.

Nicht von ungefähr scheint es gekommen zu seyn, daß die epische Poesie sich auf eine ähnliche Art nach dem gesprochenen Worte, dem Epos, nennt, wie die lyrische Poesie ihren Namen von der Leyer, der Begleiterin des Gesanges, erhalten hat, obgleich die erzählenden Gedichte im Alterthum so gut, wie die Lieder und Oden, gesungen wurden. Denn die poetische Erzählung entspringt, der Regel nach, nicht aus denjenigen Gefühlen, die am natürlichsten in Gesang übergehen; und wenn sie aus solchen Gefühlen entspringt, wird auch ihr Ton sogleich mehr, oder weniger lyrisch. Dann drückt sie aus, wie die erzählte Begebenheit, sie sei wahr, oder erdichtet, auf den Dichter wirkte. Je reiner die Erzählung, als Erzählung, her-

vortritt, desto mehr verliert sich in ihr die Subjectivität des Dichters. Das Bedürfniß des Gesanges ist aber unbezweifelbar entstanden aus Gefühlen, die subjectiv sich selbst aussprechen wollen. Gleichwohl hängt die Theilnahme an dem, was Andern begegnet, so genau zusammen mit den Zuständen, in denen sich das menschliche Gemüth auch ohne Rücksicht auf die Leiden und Freuden Andrer befindet, daß schon deßwegen keine scharfe Trennung zwischen lyrischer und epischer Poesie Statt findet, und die Erzählung auch oft eine Gesangsweise sucht, wie in so vielen Volksliedern, die in die eigentliche Ballade übergehen, oder sich ihr nähern.

Jede Begebenheit, die nur einigermaßen für das Gefühl, nicht für den kalten Verstand allein, von Bedeutung ist, und der Einbildungskraft keine bloß verstandesmäßige Beschäftigung giebt, kann Stoff eines erzählenden Gedichts werden. Aber

so wenig jede erdichtete Begebenheit von poetischer Natur ist, eben so wenig kann durch den Schmuck des Styls in schönen Versen eine Erzählung, deren Stoff das Gefühl wenig anspricht, oder der Einbildungskraft wenig Unterhaltung giebt, zu einem vorzüglichen Gedichte werden. Eine kleine Erzählung, ähnlich einer Anekdote, in wenigen einfachen, aber sprechenden und mahlerischen Zügen, z. B. Göthe'ns König von Thule, kann mehr poetischen Werth haben, als kunstreich prangende, mit glänzenden Bildern und Beschreibungen überflüssig ausgestattete Berichte von Heldenthaten, die dem gewöhnlichen Laufe der Dinge so ähnlich sind, daß sie uns fast nur historisch interessiren. Aus diesen und andern Gründen ist auch gar nicht leicht, im Allgemeinen befriedigend zu sagen, was eine wahrhaft poetische Erzählung von einer interessanten prosaischen unterscheidet. Und doch thut ein gebildetes Gefühl über diesen Unterschied, nach dem Eindrucke, den

die Erzählung auf uns macht, in den meisten Fällen einen sehr bestimmten Ausspruch. Auf die Erdichtung allein kommt hier wenig an; denn sonst müßte auch der Lügner zu den Dichtern gezählt werden; aber ohne allen Reiz der Erdichtung ist eine Erzählung kein Werk der Phantasie, also kein Gedicht. Wo die anschauliche Darstellung zu ber Wahrheit der Begebenheiten gar nichts Erfundenes hinzufügt, da hat die mahlende Phantasie nur die Rolle der Erinnerung gespielt. Und doch giebt es wirkliche Begebenheiten, die in dem schlichtesten Gewande der anschaulichen Wahrheit dargestellt, ohne alle Hülfe der Phantasie, eine so poetische Wirkung thun, als ob sie zu diesem Zwecke erdichtet wären. Mehrere der alten spanischen Romanzen, deren Held der Cid ist, gehören in diese Reihe. Aber nur vereinzelt und in kleineren Erzählungen von poetischem Gehalt thut das wirkliche Leben dem Dichter diesen Dienst. Wo wirkliche Ereignisse im erweiterten Zusammen-

hange zu einer Begebenheit werden, mischt sich nach dem natürlichen Laufe der Dinge in den poetischen Theil der Wirklichkeit so viel Unpoetisches ein, daß der erzählende Dichter, wenn er auch zu der historischen Wahrheit nichts hinzufügen will, wenigstens vieles, was zu ihr gehört, aus seiner Erzählung verbannen, und schon in diesem negativen Sinne sich als Dichter zeigen muß. Es verhält sich also mit der Erfindung der Begebenheiten in der erzählenden Poesie auf eine ähnliche Art, wie in der Mahlerei. Wie der Mahler die Natur beobachten und studiren muß, und im Wetteifer mit ihr zuweilen nichts Schöneres hervorbringen kann, als, was die Natur selbst ihm zeigt, so muß der erzählende Dichter das wirkliche Leben beobachten und studiren, und dann wird auch er finden, daß er in manchen Verhältnissen nichts Schöneres erdichten könnte, als, was sich wirklich ereignet hat. Nur durch gehörige Vertheilung solcher Züge nach dem Leben erhält

auch die erdichtete Erzählung jene innere Wahrheit, die eins der Elemente des Kunstschönen, und ohne welche aller poetische Schmuck eitler Flitterstaat ist. Aber je größer der Umfang der poetischen Erzählung, desto deutlicher muß sich der Dichter von dem prosaischen Erzähler auch durch Erfindung von Begebenheiten unterscheiden. Wie weit er dabei in das Reich des Wunderbaren vordringen, und wie lange er in diesem Reiche verweilen darf, läßt sich nur nach der besondern Natur der verschiedenen Arten erzählender Gedichte beurtheilen. Aber wo der Styl allein, und wäre er noch so geistreich und mahlerisch, die Stelle der Erfindung vertreten soll, hat auch die lebhafteste und interessanteste Erzählung gar kein, oder nur ein schwaches, poetisches Interesse. Wer mit dem feinen und naiven Jean Lafontaine der Meinung ist, an der erzählten Geschichte selbst sei dem Dichter wenig gelegen; auf die Art, wie man erzähle, komme alles an; der

stimmt die Forderungen, die er an ein Gedicht macht, so tief herab, daß die Poetik zur bloßen Stylistik wird. Gleichwohl ist nicht zu leugnen, daß eben durch die Art der Behandlung eines Stoffs die poetische Darstellung von der prosaischen sich unterscheidet. Alle wahrhaft mahlerische Darstellung ist in der Redekunst eine Annäherung zur Poesie. Je lebendiger, natürlicher und in allen Zügen ansprechender also eine Begebenheit erzählt wird, desto mehr nähert sich auch die Erzählung dem eigentlichen Gedichte, wenn sie gleich durch diese Kunst des Styls allein noch nicht zum Gedichte wird.

Durch das innere Interesse unterscheidet sich das erzählende Gedicht von dem Mährchen. Das Mährchen hat keinen andern Zweck, als, durch angenehme Beschäftigung der Phantasie die Zeit zu verkürzen. Das erzählende Gedicht, das diesen Namen verdient, spielt nicht mit

erdichteten Begebenheiten, wie ein Kind mit Bildern; es eröffnet uns einen Blick in das Innere der Seele, wo die wahre Heimath der Poesie ist. Es zeigt uns, wie Neigung und Leidenschaft den Menschen auf die mannigfaltigste Art zum Handeln treiben; wie das gute Princip in der menschlichen Natur mit dem bösen streitet; wie die Schwäche des menschlichen Herzens, und wie seine Kraft und Größe sich offenbaren. Das erzählende Gedicht, wie es seyn soll, hat einen psychologischen Gehalt. Wenn es unsre Menschenkenntniß auch nicht eigentlich erweitert, bestätigt es wenigstens, was wir von der menschlichen Natur schon wußten, und zeigt es in einem neuen Lichte. Es hat, ohne zu moralisiren, einen moralischen Werth, wenn es das Liebenswürdige und Edle in seiner natürlichen Schönheit hervorhebt, und nicht auf Kosten der edleren Gefühle den Sinnen schmeichelt. Aber wo die Erzählung sichtbar darauf angelegt ist, daß eine Lehre aus ihr hervor-

gehe, oder, daß sie den Willen bessere, verleugnet sie die wahre Bestimmung der Poesie. Sie geht dann in die äsopische Fabel über, die ihrer ursprünglichen Natur nach nicht zu den eigentlichen Gedichten gehört, wie wir unten weiter sehen werden.

Die epische Composition verlangt nicht nothwendig Ueberraschung; aber sie duldet keine chronologische Anordnung nach dem Bedürfnisse des Verstandes, der lernen will, wie Eins aus dem Andern folgte, indem das Eine nach dem Andern sich begab. Die bekannte Lehre des Horaz, daß der erzählende Dichter uns sogleich mitten auf den Schauplatz der Begebenheiten stellen soll, gilt für jede poetische Erzählung, wie für die eigentliche Epopöe. Wie im Schauspiele, wenn der Vorhang aufgezogen wird, sogleich eine gegebene Welt vor uns liegt, in der uns schon die erste Scene einheimisch machen soll, so muß uns auch

der erzählende Dichter wie durch einen Zauberschlag die Reihe der Scenen eröffnen, durch die er uns führen will. Von dem gegebenen Standpunkte, noch ungewiß, wo wir sind, schauen wir dann vorwärts und rückwärts, um das Ganze der Begebenheiten zu verstehen. Dadurch wird unsre Phantasie aufgeregt, sich dieses Ganze zu vergegenwärtigen. Die im Fortgange der Erzählung nachgetragenen früheren Ereignisse halten uns nicht auf; sie befriedigen vielmehr die gespannte Erwartung, indem uns berichtet wird, was wir wissen müssen, um das Folgende im Zusammenhange mit dem, was sich in dem vergegenwärtigten Augenblicke ereignet, überschauen zu können. Die sogenannten Episoden in den größeren erzählenden Gedichten stellen sich nach denselben Gesetzen des poetischen Interesse von selbst ein, wo die Phantasie, unbekümmert um die beengenden Regeln der prosaischen Erzählung, und hingerissen vom Reize einer mit dem Ganzen des Gedichts

verwandten Begebenheit, die nicht in den prosaischen Zusammenhang gehört, gern auch bei dieser verweilt. Richtig ist aber auch die alte Bemerkung, das solche Episoden nicht zu früh kommen dürfen, ehe wir mit den Hauptbegebenheiten vertraut genug geworden sind.

Der Styl der epischen Dichtungsarten unterscheidet sich besonders vom Style der lyrischen Poesie durch eine gewisse Ruhe, von der schon oben die Rede war, die aber auch von der didaktischen Ruhe verschieden ist. Die didaktische Poesie erlaubt sich auch wohl lyrische Aufwallungen, wie wir gesehen haben; und auf eine ähnliche Art beweiset auch der erzählende Dichter zuweilen durch lyrische Erhebung des Tons, daß er kein kalter Berichtsabstatter ist. Behauptet die poetische Erzählung durchgängig diesen Ton, so nimmt das Epos einen lyrischen Charakter an. Wer darf ihm verbieten, daß es sich diese Umwand-

lung gestatte? Treffliche Gedichte können auf diese Art entstehen; nur dürfen sie nicht lang seyn. Aber der natürliche Gang der Erzählung ist in den meisten Fällen ein ruhiger Schritt von einem Ereigniß zum andern, damit der Zusammenhang des einen mit dem andern in voller Klarheit erscheine, und der Erzähler nicht sich selbst darstelle anstatt der Handlung, die außer ihm liegt. Deßwegen kennt das Epos weder die Gedankensprünge, noch die kühnen Metaphern der lyrischen Poesie. Aber durch mahlerische Vergleichungen und Beschreibungen kann der epische Styl eine hinreissende Lebendigkeit erhalten. Nur überschätze man nicht solche Vergleichungen und Beschreibungen in erzählenden Gedichten, als ob der Werth einer epischen Darstellung auf ihnen vorzugsweise ruhte. Mit der epischen Ruhe stimmen denn auch die Versarten überein, die dem erzählenden Gedichte die angemessensten sind. Daher leisten in mehreren Sprachen die ununterbro-

chen fortwallenden Hexameter, oder gleichförmige jambische Zeilen von einer gewissen Länge, dem epischen Dichter dieselben Dienste, wie dem didaktischen. Doch wird auch durch Strophen das epische Interesse nicht gestört, wenn die Strophe eine gewisse Ausdehnung hat, und aus keinen zu kurzen Zeilen besteht. Die italienischen Octaven sind Muster epischer Strophen. Ist die Erzählung conversationsmäßig, so kann sie gerade so, wie es auch der didaktischen Epistel erlaubt ist, mit einer zutraulichen Nachlässigkeit von längeren zu kürzeren Zeilen abwechselnd übergehen, ohne sich an ein bestimmtes Sylbenmaß zu binden.

Es giebt so mancherlei Arten erzählender Gedichte, daß keine allgemeinen Titel hinreichen, sie zu bezeichnen. Und doch lassen sie sich sämmtlich, so weit es die Theorie verlangt, nach drei Abtheilungen leicht übersehen.

1. Alle erzählenden Gedichte, die weder eigentliche Epopöen sind, noch, wie die Romanzen und Balladen, den Styl des Volksliedes annehmen und dadurch in die lyrische Poesie übergehen, lassen sich, so verschiedenartig sie auch übrigens seyn mögen, in einer gemeinschaftlichen Uebersicht zusammenstellen. Denn alle diese Gedichte nähern sich entweder der eigentlichen Epopöe, oder sie entfernen sich so weit von ihr, daß sie sich zuweilen nur durch die metrische Form von unterhaltenden prosaischen Erzählungen unterscheiden. Ob sie ernsthaft, oder komisch sind, kommt hier nur beiläufig in Betracht; denn ernsthaft, oder komisch, können alle möglichen Arten von Gedichten seyn, das eigentliche Lehrgedicht, die strenge Epopöe, und das Trauerspiel ausgenommen. Der Ton mancher kleineren poetischen Erzählungen ist eine interessante Unentschiedenheit zwischen dem Scherz und dem Ernste.

Am nächsten mit der unterhaltenden Prose verwandt sind die conversationsmäßigen und novellenartigen Erzählungen in Versen. Solche Erzählungen entstehen gewöhnlich aus dem Bedürfnisse einer ästhetischen Unterhaltung, wo Viele von der Poesie überhaupt nichts weiter verlangen, als, daß sie die Zeit hinbringen helfe. Seltener entstehen sie also, wo die Poesie überhaupt für etwas Großes gilt, und ihrer ursprünglichen Bestimmung gemäß auf das menschliche Gemüth wirkt. Deßwegen scheinen die alten Griechen diese Art von Gedichten kaum gekannt zu haben, wenn nicht vielleicht einige der milesischen Mährchen, die wegen der Zartheit und Anmuth ihrer Erfindung berühmt waren, hierher gehören. Aber in einem Zeitalter, wie die romantischen Jahrhunderte, da die Poesie, zwar nicht ausschließlich, aber doch vorzüglich diente, die gesellige Unterhaltung zu beleben, konnte sich leicht die Neigung verbreiten, allerlei kleinen und unterhalten-

den Geschichten einen poetischen Anstrich zu leihen. So entstanden die vielen erzählenden Gedichte, die man damals in Frankreich zu den Fabliaux zählte. Die deutschen Dichter des Mittelalters wetteiferten in diesem Felde mit den Franzosen. Die komischen Erzählungen dieser Art wurden Schwänke genannt. Der Engländer Chaucer trug eine reiche Sammlung solcher Erzählungen von allen Gattungen zusammen, erzählte nach, dichtete hinzu, und knüpfte den ganzen Vorrath an ein gemeinschaftliches Band. Geistliches und Weltliches, Bruchstücke aus der Staatengeschichte, mitunter auch Anekdoten und bloße Stadtgeschichten, wurden in diesem Geschmacke zu kleinen poetischen Erzählungen geformt, wie es sich traf, bald rührend, bald lustig, bald fromm, bald übermüthig, oder auch mit einem didaktischen Ernste, wie der Stoff und die Laune des Erzählers es mit sich brachten. Und was wäre wohl die Ursache gewesen, warum der Italiener Boccaz dieser

dieser Art von Erzählungen die metrische Form entzog, und sie umgestaltete zu Novellen in Prose? Verse konnte Boccaz auch machen, wenn gleich keine musterhaften. Aber der italienische Geschmack scheint, wie der griechische, diese Art von Erzählnngen nicht in das Gebiet der vollendeten Poesie haben ziehen zu wollen. Was etwa Poetisches in der einen, oder der andern solcher Geschichten liegt, kann unversehrt bleiben, auch wenn es nicht in Versen erzählt wird. Der Mangel der metrischen Form drückt in der italienischen Novelle natürlich aus, daß eine solche Erzählung kein eigentliches Gedicht seyn soll, auch wenn sie nicht ohne poetisches Interesse ist. Aber bei den Franzosen, die Alles für ein Gedicht zu halten geneigt sind, was geistreich und unterhaltend in Versen abgefaßt ist, behaupteten die Fabliaux ihre alten Privilegien, verwandelten sich in Contes, legten das alte Rittercostum ab, nahmen die Farbe der neueren Zeiten an, wurden leichtsinnig im

äußersten Grade, ließen sich aber den Vers nicht nehmen, und schmückten sich mit allen kleinen Reizen, die der Styl der geistreichen Unterhaltung zuläßt. Der größte Meister in dieser Erzählungskunst, Jean Lafontaine, wurde unnachahmlich dadurch, daß er mit dem ihm eigenen Kindersinne, durchaus naiv und doch mit dem feinsten Geschmacke, der alten romantischen Treuherzigkeit die Eleganz seines Zeitalters mittheilte. Die Kritik würde sich sehr eigensinnig beschränken, wenn sie solche und andere novellenartige Erzählungen unter keiner Bedingung für Gedichte gelten lassen wollte. Ein zartes poetisches Gefühl kann sich auch conversationsmäßig und in Kleinigkeiten aussprechen. Mehrere der alten romantischen Gedichte dieser Art, auch in der älteren deutschen Litteratur, sind reich an Zügen des kräftigen und heiteren Witzes, die uns gerade in die Stimmung setzen, in der man seyn muß, um das Leben, wie es ist, bald von der lächerlichen, bald

von der ernsthaften Seite ästhetisch anzusehen. Manche der alten deutschen Schwänke, auch die etwas späteren von Hans Sachs nicht zu vergessen, sind Schooßkinder einer fröhlichen Phantasie, und nichts weniger als bloß versificirte und artig aufgeputzte Anekdoten.

An die novellenartigen, meistens komischen Erzählungen grenzen andere, die in der romantischen Zeit auch zu den Fabliaux gezählt wurden, aber von einer höheren poetischen Natur sind, entweder, weil ein höheres Gefühl aus ihnen spricht, z. B. aus den kleinen erzählenden Gedichten von Schiller, oder weil die Phantasie den Stoff mit mehr Freiheit behandelt, mehr Erfindung hineingelegt, oder ihn selbst geschaffen hat. Die griechische Erzählung von Hero und Leander, die man, gegen alle Grundsätze der historischen Kritik, ehmals dem Musäus zuschrieb, kann hier als Beispiel aus der alten Litteratur genannt wer-

den. Auch die mythischen Erzählungen, die Ovid unter dem Titel Metamorphosen durch einen einzigen langen Faden, mehr künstelnd, als dichtend, zusammengeknüpft hat, gehören in dieses Fach. Neben sie kann man mancherlei kleinere erzählende Gedichte aus der neueren Litteratur stellen, vorzüglich unter Wieland's Werken die komischen oder, wie sie auch ein Mal hießen, griechischen Erzählungen, in denen die feinste Poesie des Scherzes und der Satyre den antiken Stoff modernisirt, und ihn mit einer Menschenkenntniß ausstattet, die das Interesse jedes mahlerischen Zuges erhöhet. Wieland hat auch gezeigt, wie Feenmährchen, in diesem Sinne behandelt, sich über den gemeinen Zweck erheben, die Zeit zu verkürzen. Und wie geistliche Wundergeschichten eine poetische Bildung annehmen können, die keinem geschmacklosen Aberglauben schmeichelt, lehren uns Herder's Bearbeitungen einiger Legenden.

Hat das erzählende Gedicht einen reicheren Stoff und einen größeren Umfang, so nähert es sich in manchen Verhältnissen der eigentlichen Epopöe. Welcher Deutsche, den keine schiefe Kritik in der richtigen Schätzung des Schönen irre gemacht hat, wird Gedichte, wie Wieland's Gandalin, oder Clelia und Sinibald, nicht zu den trefflichsten dieser Art in der neueren Litteratur zählen! Wie Begebenheiten aus dem einfachsten häuslichen Leben des Mittelstandes durch poetische Erzählungskunst mit epischer Umständlichkeit in das schönste Licht gestellt werden können, hat wohl noch kein Gedicht besser gezeigt, als Göthe'ns Hermann und Dorothea.

Im andern erzählenden Gedichte ist das didaktische Interesse mit dem epischen auf das engste verbunden, aber ganz anders, als in der äsopischen Fabel, wo die Erzählung nur Einkleidung eines allgemeinen Satzes ist. Wieland's Musarion hat als

Gedicht dieser Art nicht seines gleichen. Ist aber die didaktische Erzählung von größerem Umfange allegorisch, so wird sie, wie jede umständliche Allegorie, auch bald ermüdend, weil es eine sehr einförmige Geistesbeschäftigung ist, in einer langen Reihe von Bildern einen allgemeinen Begriff wiedererkennen.

2. An die lyrische Poesie werden wir auf eine eigne Art erinnert durch die erzählende Romanze oder Ballade; denn in dieser Dichtungsart vereinigt sich das epische Interesse mit dem lyrischen so, daß der Unterschied zwischen lyrischer und epischer Poesie beinahe zu verschwinden scheint. Gleichwohl bleibt die Romanze oder Ballade epischer Natur, wenn sie anders nicht ihre Grenzen überspringt, und sich in ein Mitteldinq zwischen Lied und Erzählung verwandelt.

Die epische Poesie kann leicht einen lyrischen Ton annehmen, wenn das Ge-

fühl des Dichters zugleich mit der Begebenheit, die er erzählt, stark und anziehend sich erhebt. Erzählende Gedichte, die durchaus verschieden sind von der Romanze oder Ballade, können lyrische Stellen haben, oder eine lyrische Einleitung. Die Romanze oder Ballade unterscheidet sich von den übrigen epischen Dichtungsarten nicht durch einen Ton, der das eigne Gefühl des Dichters stärker ausdrückte, als der gewöhnliche Gang der Erzählung auch in Versen es mit sich bringt. Auch wo das eigene Gefühl des Dichters, wie in andern Erzählungen, zu schweigen scheint, weil es ganz in die objective Darstellung übergegangen ist, verschwistert sich die Ballade mit der lyrischen Poesie, indem sie ihrem Stoffe die Form des Liedes giebt, nicht etwa nur die metrische Form, sondern zugleich auch die rasche Bewegung des Liedes. Wie ein wallender Strom, oder wenigstens wie ein rieselnder Bach zwischen engen Ufern, ergießt sich in der Ballade die Begebenheit, die in

andern erzählenden Gedichten ausgebreitet und langsamer hinfluthet. Deßwegen begnügt sich diese Dichtungsart oft mit wenigen interessanten Augenblicken, die sie besonders hervorhebt und ausmahlt. Mehrere alte spanische Romanzen sind nichts weiter als kleine epische Situationsgemählde. Eine lange, mehr oder weniger verwickelte Geschichte auf diese Art zu erzählen, ist unnatürlich; denn so wie die Geschichte sich dehnt, entsteht für die Erzählung sogleich wieder das Bedürfniß der epischen Umständlichkeit und Ruhe. Die Handlung in der Romanze oder Ballade muß wenigstens sehr einfach seyn, auch wenn das Gedicht durch mahlerische Darstellung sich erweitert. Je länger also ein Gedicht dieser Art ist, desto mehr muß es hinreissen durch mahlerische Anschaulichkeit und Lebendigkeit. Den Charakter der höheren lyrischen Dichtungsarten, besonders der Ode, kann die Ballade nicht wohl annehmen, weil die Reflexionen, durch die uns die höhere Lyrik auf

einen Standpunkt der idealen Weltbetrachtung stellt, zum Styl einer raschen Erzählung nicht passen. Natürlich nimmt also die Ballade mehr oder weniger den populären Ton des eigentlichen Liedes an. Je ähnlicher sie dem Volksliede ist, desto treuer bleibt sie ihrer ursprünglichen Bestimmung. Denn ganz im Geist und Style des Volksliedes entstand diese Dichtungsart, wo sich das lyrische Interesse nicht sehr früh von dem epischen schied. Ihrer Natur im Allgemeinen nach, ist die Romanze gar nicht nothwendig ein romantisches Gedicht. Denn die zufällige Entstehung des Worts Romanze, das in andern Sprachen auch andre Bedeutungen hat, kommt hier eben so wenig in Betracht, als der Name Ballade, der ursprünglich ein Tanzgedicht bedeutete, und nachher in einigen andern romanischen Sprachen eine besondre metrische Form kleiner lyrischer Gedichte bezeichnete. Aber im alten Griechenland und Rom nahm die epische Poesie von ihrer Entstehung an eine

andere Richtung. Auch im neueren Italien und in Frankreich floß das lyrische Interesse nicht so, wie die Romanze oder Ballade es verlangt, mit dem epischen zusammen. Desto mehr begünstigte der Zufall die Entstehung dieser Dichtungsart in Spanien, auf der britannischen Insel, und auch hier und da in Deutschland, während der romantischen Jahrhunderte. Nur nannten die Deutschen auch diese Art von Gedichten schlechthin Lieder, und unter diesem Titel muß man sie in der älteren deutschen Litteratur aufsuchen. Bei den germanischen Völkerstämmen scheint diese Dichtungsart von der ältesten Zeit her national gewesen zu seyn. Die älteste Probe, die sich von deutscher Poesie erhalten hat, das Fragment von Hildebrand, daß man sonst für ein Stück von einem Roman ansah, ist balladenartig; und das treffliche Lied der Nibelungen ist ohne Zweifel aus solchen Balladen entstanden. Die alten dänischen Heldenlieder (Kempeviser) gehören in eben diese Reihe. Aber auch bei den

slavischen Völkern scheint diese Dichtungsart eben so beliebt, wie bei den deutschen gewesen zu seyn, wie die neulich bekannt gewordenen alten russischen Heldenlieder und die noch merkwürdigeren serbischen beweisen, die in ihrem Vaterlande noch jetzt gesungen werden. Aus diesen und aus den vorzüglicheren der alten spanischen, englischen, schottischen, und auch aus einigen alten deutschen Gedichten dieser Art muß man lernen, bis zu welcher Kraft und Anmuth die Phantasie ohne alle methodische Cultur es in solchen kleinen Erzählungen bringen kann. Kein Dichter aber hat besser, als Bürger, der Liederdichter, gezeigt, wie die Ballade, nicht sowohl ihre Grenzen erweitern, als innerhalb dieser Grenzen im höchsten Grade mahlerisch werden und wahre Popularität mit einer seltenen Cultur des Styls vereinigen kann. Die trefflichen Romanzen von Göthe, und einige von Schiller, neigen sich schon mehr zu andern Arten von erzählenden Gedichten hinüber.

3. Auf der höchsten Stufe der erzählenden Poesie steht die Epopöe, oder das Gedicht, das mit Recht vorzugsweise episch heißt. Keine Dichtungsart ist von den Theoretikern umständlicher besprochen; und doch haben die meisten dieser Bemühungen die Idee, von der die Theorie ausgehen sollte, mehr verfälscht, als erläutert. Eine Menge von Mißverständnissen über die echte Epopöe sind daraus entstanden, daß man der erzählenden Poesie überhaupt Pflichten auferlegt hat, die sie ihrer wahren Bestimmung gemäß nicht kennt. Andre irrige Begriffe von epischer Schönheit sind aus der Vergleichung des alten classischen und des romantischen Epos entstanden. Und der deutsche Name Heldengedicht hat auch die Verwirrung mehr befördert, als gehoben.

An die höchsten Gesetze der erzählenden oder epischen Poesie überhaupt, von denen oben die Rede war, müssen wir uns hier

erinneren. Denn es versteht sich ja von selbst, daß Alles, was zur Schönheit eines erzählenden Gedichts überhaupt gehört, in einem vorzüglichen Grade der eigentlichen Epopöe eigen seyn muß, da diese Dichtungsart sich über alle übrigen, die mit ihr in eine Classe gehören, erheben will. Auf nichts anderes gründet sich die wahre Idee der Epopöe, als auf das Streben einer dichterischen Phantasie, einen gewissen Stoff so zu behandeln, daß das Höchste geleistet werde, was die erzählende Poesie leisten kann. Durch dieses Streben hat sich die Epopöe im Alterthum aus zerstreuten Sagen und Nationalgesängen, die vielleicht auch balladenartig waren, gebildet; und von eben dieser Idee sind auch in neueren Zeiten alle echten Epopöen ausgegangen. Wir knüpfen also hier die Theorie dieser Dichtungsart an keine willkürliche Definition; aber wir lassen uns auch nicht stören durch die Nebenbedeutungen, die man dem Worte Epopöe schon im Alterthume, da

sie auch wohl heroisches Gedicht genannt wurde, zu geben angefangen hat. Aus dem natürlichen Streben des dichtenden Geistes, das Höchste zu leisten, was die erzählende Poesie vermag, ergiebt sich der wahre Begriff von epischer Größe. Die Epopöe muß nicht nur einen weiten Umfang haben, damit das Gedicht an Mannigfaltigkeit so reich, als möglich, sei; die Begebenheit selbst muß zu den größten gehören, die das Herz erheben und die Phantasie beflügeln können. Also keine Privatgeschichte, sei sie auch noch so reich an interessanten Ereignissen, taugt zum Stoffe eines Gedichts dieser Art. Selbst heroische Thaten, die nur ein Privatinteresse haben, sind für die Epopöe zu klein. Das Wohl, oder die Ehre, einer ganzen Nation muß auf dem Spiele stehen, wie in der Iliade die beleidigte Ehre des gesammten Griechenlands von der einen Seite, und von der andern die Rettung, oder der Untergang, des trojanischen Staats; oder ein neues, viel-

leicht gar zur Weltherrschaft bestimmtes Reich muß gegründet werden, wie in der Aeneide; oder eine große Angelegenheit eines weit verbreiteten religiösen Glaubens, wie in Tasso's Jerusalem die Ehre der Christenheit und die damit verbundene Wichtigkeit der Befreiung des heiligen Grabes, ersetzt das Nationalinteresse; oder die epische Handlung umfaßt das Interesse der ganzen Menschheit, wenn auch nur im Sinne eines bestimmten religiösen Glaubens, wie in Klopstock's Messiade. Aber wo unsre Aufmerksamkeit auf Begebenheiten dieser Art ruhet, da erwacht auch in der menschlichen Seele die Idee der unwiderstehlichen und über alles menschliche Wollen erhabenen Macht, die wir Schicksal nennen, wir mögen dabei an eine blinde Nothwendigkeit, oder an eine göttliche Weisheit glauben, die den Lauf der Dinge lenkt. Je größer eine außerordentliche Begebenheit ist, die das Glück und Unglück Vieler umfaßt, desto natürlicher denkt der Mensch dabei an die über

ihn liegende und unüberwindliche Verkettung der Ereignisse. Dieser Gedanke vollendet die epische Größe, indem er das Endliche an das Unendliche knüpft. Wo also nicht in einem erzählenden Gedichte der geheimnißvolle Gang des Schicksals oder der göttlichen Vorsehung im Großen sich bemerklich macht, da ist das Gedicht keine Epopöe, die ganz der Idee entspricht. Aber mit einem abstracten Begriffe vom Schicksal ist der Poesie nicht gedient. Der kalte Begriff muß ästhetisch belebt werden, aber ja nicht durch allegorische Personen, die eben so kalt sind, wie der Begriff selbst, z. B. die Zwietracht in Voltaire's Henriade. Auch Geister, die nur als Zuschauer erscheinen, und wieder verschwinden, wie in den ossianischen Gedichten, sind nicht hinreichend zu der epischen Magie, wie wir sie nennen dürfen. Repräsentanten des Schicksals müssen über= oder unterirdische, in jedem Falle übermenschliche Wesen seyn, die als unsterbliche Götter oder Dämonen mit indi=

viduelller Thätigkeit sich in die Angelegenheiten der Sterblichen einmischen und die Begebenheiten lenken. Fehlt in der epischen Composition diese mit einem hergebrachten, sehr unschicklichen Kunstnamen so genannte Maschinerie, so sinkt die Epopöe in die Reihe der historischen Gedichte herab, die man gewöhnlich auch für Epopöen erklärt, z. B. Lucan's Pharsalia, oder Glover's Leonidas, oder die Araucana des Spaniers Ercilla. Daß einige Kritiker solchen Gedichten den Vorzug vor der echten Epopöe geben konnten, war eine Folge des falschen Naturalismus in der Aesthetik. Durch die entscheidende Einwirkung der überirdischen Mächte und des unabänderlichen Schicksals soll in der epischen Composition die Freiheit und das Verdienst der handelnden Personen nicht aufgehoben werden; aber die aufgeregten geistigen und moralischen Kräfte müssen, gegen einander ankämpfend, am Ende doch zu dem vom Schicksale gesteckten Ziele führen. Eine große Begeben-

heit, die übrigens ein passender Stoff für die Epopöe ist, muß ferner schon durch eine Reihe von Jahrhunderten mit einem gewissen Dunkel umgeben seyn, damit die höheren Mächte nach irgend einer poetischen Mythik in den historischen Theil der Composition so natürlich verflochten werden können, daß sie nicht bloß als poetische Figuren erscheinen. Eine ganz erdichtete Begebenheit kann in der Epopöe so wenig, wie im höheren Trauerspiele, die gewünschte Wirkung thun, weil das zur Würde der menschlichen Natur gehörende Interesse für Wahrheit, also bei Erzählungen für historische Wahrheit, in der menschlichen Seele nicht ganz aufgehoben werden darf, wenn die Dichtung den hohen Ernst der echten Epopöe behaupten will. Eine gewisse historische Beglaubigung gehört zur Würde dieser Dichtungsart. Desto freier darf und soll die Phantasie des Dichters in der epischen Erfindung den Stoff umbilden, erweitern, und über den gewöhnlichen Lauf der Dinge

hinausrücken. Das Wahre und das Wunderbare müssen einander in jeder Beziehung durchdringen.

Das Gesetz der epischen Größe verlangt, daß das Schicksal außerordentliche Veranstaltungen getroffen zu haben scheine, um zum Theil mit, zum Theil wider Willen der Sterblichen ein gewisses Ziel zu erreichen. Große Kräfte müssen ringen mit großen Hindernissen. Da nun die Sterblichen vorzüglich die handelnden Personen in der Epopöe sind, weil die Götter und Dämonen als Repräsentanten des Schicksals den natürlichen Lauf der irdischen Begebenheiten nur beschleunigen, oder hemmen, so müssen die Hauptpersonen in einem solchen Gedichte auch außerordentliche Menschen und Lieblinge überirdischer Mächte seyn. Im Streite mit dem Schicksale, oder den Willen des Schicksals im Gefühle ihrer eignen Kraft unerschütterlich ausführend, sind sie Helden. In diesem

Sinne ist jede echte Epopöe ein Heldengedicht, wenn gleich nicht nothwendig ein kriegerisches Gedicht. Nicht aller Heroismus ist martialisch. Nach dem natürlichen Laufe der Weltbegebenheiten wird das Glück und Unglück der Nationen in kritischen Lagen gewöhnlich, und zuweilen eine der größten Angelegenheiten der Menschheit, auf den Schlachtfeldern entschieden. In Klopstock's Messiade ist der Heroismus des Welterlösers moralisch und mystisch, aber ungeachtet seiner Uebernatürlichkeit durchaus nicht unnatürlich. Eine kühnere Verschmelzung des Irdischen mit dem Ueberirdischen in der Handlung einer Epopöe läßt sich nicht denken, als diese, da ein göttliches Wesen, aus Liebe zu den Sterblichen, heroisch sich selbst aufopfernd und seine Gottheit verleugnend, menschlich leidet und stirbt, um die Geretteten, für die es stirbt, mit sich zu der Glorie der Ewigkeit zu erheben. Die Einheit der epischen Composition scheint zu verlangen, daß immer Ein Held, wenn ihrer

mehrere auftreten, vor den übrigen hervorrage, und der eigentliche Held des Gedichts sey. Aber warum sollte nicht das Interesse einer entscheidenden Begebenheit, wenn es stark genug ist, unter mehrere ausgezeichnete Personen ohne Nachtheil für die Wirkung des ganzen Gedichts vertheilt werden können? Durchaus fehlerhaft ist eine verkehrte Einheit, wie in Milton's verlornem Paradiese, wo der wahre Held des Gedichts der Satan ist, dessen kühne, der Gottheit trotzende Unternehmungen denn doch nach der Absicht des Dichters nicht verherrlicht werden sollten, obgleich Adam als ein armer Sünder vom Schauplatze abtritt, nachdem das Werk der Hölle gelungen. Aber die epische Größe verlangt auch, daß der Reichthum der Phantasie des Dichters und sein Beruf zu einer Dichtung dieser Art sich in einer Mannigfaltigkeit von merkwürdigen Charakteren und in der Erfindung von Situationen zeige, die jedem Charakter Gelegenheit geben, sich geltend zu machen.

Aus diesen Grundgesetzen der Epopöe folgt indessen nicht, daß nicht große erzählende Gedichte, denen man einen andern Namen geben sollte, vieles von der höheren Schönheit, die der echten Epopöe eigen ist, mit ihr gemein haben sollten. Daher mag es auch gekommen seyn, daß man den Begriff des höheren Epos schon im Alterthum weiter ausdehnte, und die homerische Odyssee so gut, wie die Iliade, zu den Epopöen zählte. Auf diese Art hat man in den neueren Zeiten auch die großen romantischen Rittererzählungen, unter denen Ariost's Roland vor allen übrigen hervorragt, in das Verzeichniß der eigentlichen Epopöen eingetragen. Aber der charakteristische Unterschied zwischen solchen Gedichten und der eigentlichen Epopöe ist unvertilgbar, auch wenn die Phantasie so reich und die mahlerische Darstellung so hinreissend ist, wie in Ariost's Roland. Hätten die italienischen Kritiker im sechszehnten Jahrhundert gesundere Begriffe vom

eigentlichen Epos gehabt, so würde der Streit, der mit so großer Erbitterung über das Verhältniß dieses Roland's zu Tasso's Jerusalem geführt wurde, nicht entstanden seyn. Auch durch eine verständige Unterscheidung des romantischen Epos von dem antiken, die damals den Kritikern noch nicht in den Sinn kam, hätte jener Streit nicht geschlichtet werden können; denn romantisch ist auch Tasso's Jerusalem, nur auf eine andre Art, als Ariost's Roland; aber jenes Gedicht ist, gewisse Fehler des Styls abgerechnet, das erste Muster einer echten Epopöe in der neueren Litteratur; Ariost's Roland ist ein romantisches Labyrinth von Abenteuern, durch deren kaum übersehbare Menge am Ende doch nichts Großes entschieden wird. Außer Tasso's Jerusalem ist Klopstock's Messiade in der neueren Litteratur das einzige vorzügliche Gedicht, das für eine echte Epopöe gelten kann. Die hohe Schönheit dieses Gedichts wird nicht aufgehoben durch seine Fehler,

unter denen die Monotonie der immer gespannten, und folglich überspannten, streng religiösen Sittlichkeit ein Hauptfehler genannt werden darf. In Milton's verlornem Paradiese ist die epische Composition durchaus verfehlt, obgleich auch dieses treffliche Gedicht in mehreren hervorstechenden Zügen den Charakter des höchsten Epos hat. An epischer Größe in mehr als Einer Hinsicht ist kein Gedicht reicher, als Dante's göttliche Comödie. Deßwegen zähle man immerhin auch dieses bewundernswürdige Werk des Genies zu den Epopöen in der weiteren Bedeutung, die das Wort nun einmal angenommen hat. Aber wie wenig hat die Erfindung des Ganzen dieser kühnen Reise durch die katholisch- christliche Geisterwelt mit dem Plane einer eigentlichen Epopöe gemein! Die Araucane des Spaniers Ercilla gehört, wie Glaner's Leonidas, in eine Reihe mit den besten der historischen Gedichte, von denen schon oben die Rede war. Hoch über dieser Araucane steht die Lusiade des

Portugiesen Camoens; aber auch dieser große Dichter hatte keinen ganz richtigen Begriff von epischer Composition, am wenigsten von der sogenannten Maschinerie; denn die griechischen Götter erscheinen in diesem Gedichte unter Christen und Mahomedanern nur als poetische Figuren. Die Feenkönigin des Engländers Spenser erliegt mit allen ihren romantischen Reizen unter der Last einer ermüdenden Allegorie. Die großen romantischen Erzählungen unsers Wieland, sein Oberon und sein absichtlich unvollendeter Idris, sind Seitenstücke zu Ariost's Roland, ausgezeichnet reich an psychologischer Schönheit, die man bei Ariost nicht findet. Wenn wir also auch diese Gedichte unter den erweiterten und durch diese Erweiterung sehr unbestimmt gewordenen Begriff der Epopöe mit aufnehmen, so weiset uns doch die bestimmtere Theorie dieser Dichtungsart immer auf die homerische Iliade als ein classisches Muster des höheren Epos zurück. Die Uebereinstimmung dieses Ge-

dichts mit einer Theorie, deren Grundsätze von einer ästhetischen Idee ausgehen, nicht von Mustern abstrahirt sind, ist um so merkwürdiger, weil aus Gesängen wetteifernder Rhapsoden keine Iliade hätte werden können, wenn nicht diesen Rhapsoden, die ihrem sichern Gefühle folgten, die Idee der echten Epopöe wie ein leitender Genius vorgeschwebt hätte. Aber man überschätzt auch die Iliade, wenn man ihre Composition und ihren Styl allen eigentlichen Epopöen als einen Maßstab anlegt, dem das dichtende Genie unbedingt sich unterwerfen soll. So verschieden zum Beispiel die indische Mythologie von der griechischen, eben so natürlich gingen aus der Verschwelgung jener Mythologie mit der ältesten Geschichte von Indier epische Dichtungen, wie der Ramayana und das Mahabharat, hervor. Da geht aber allerdings das Große, nach indischem Geschmacke, auch in das Ungeheure über. In einer andern Richtung sinkt das be-

rühmte persische Scha=Nameh zur poetisch aufgeschmückten Landeschronik herab.

Die komische Epopöe kann nur eine Parodie der ernsthaften seyn, nicht einzelner Gedichte dieses Namens, sondern der ganzen Dichtungsart. Denn die echte Epopöe ist nothwendig ein ernstes Gedicht. Nur ein Wahnsinniger könnte zu komischen Darstellungen begeistert werden durch den Eindruck von Begebenheiten, die uns im Großen die Wege des Schicksals vergegenwärtigen und durch die irdischen Erscheinungen des Lebens an eine überirdische, von Ewigkeit herrschende Macht erinnern. Die komische Epopöe kehrt das Ideal der ernsthaften um. Je unbedeutender und nichtiger das Ereigniß ist, das einer solchen Behandlung zum Grunde liegt, desto stärker ist der komische Effect, wenn uns das Gedicht in lächerlichen Situationen thörichte Menschen vorführt, die sich mit demselben Ernst und Eifer, wie in der ernsten Epopöe nach einem

großen Ziele gestrebt wird, um ein Nichts abarbeiten. Die homerische Batrachomyomachie parodirt die ernsthafte Epopöe nur zum Theil; denn drollig genug ist es freilich, Frösche und Mäuse nach Art der homerischen Helden zu Felde ziehen und einander Schlachten liefern zu sehen; aber die Thierchen, die hier die Helden vorstellen, würden, wenn sie denken könnten, die Angelegenheit, für die sie streiten, leicht wichtiger finden, wie die dem Agamemnon folgenden Griechen den Schimpf, der ihrer Nation durch die Entführung der schönen Helena zugefügt war. Tassoni's Eimerraub, Pope's Lockenraub, und Boileau's Chorpult, sind komische Epopöen im eigentlichen Sinne, wenn gleich von sehr verschiedenem Werthe. Der Triumph der komisch-epischen Dichtung würde Voltaire's Pücelle seyn, wenn eine so schamlose Verspottung des Heiligen Gnade finden dürfte vor einer Kritik, die sich nicht mit den edleren Gefühlen entzweien will.

Die Travestirung oder komische Umkleidung dieser oder jener berühmten ernsthaften Epopöe ist eigentlich nur ein durchgeführter burlesker Scherz, der aber, seiner Natur unbeschadet, eine weit reichere und kräftigere Satyre in sich aufnehmen könnte, als in Blumauer's Aeneide zu finden ist.

Vierte Classe.

Dramatische Dichtungsarten.

Die dramatische Poesie, die eine Handlung in der Form der Gegenwart darstellt, und sich dadurch von der epischen Poesie unterscheidet, tritt durch eben diesen Grundzug ihres eigenthümlichen Charakters in ein besonderes Verhältniß zu dem Bedürfnisse, das poetisch Dargestellte auch äusserlich anzuschauen, und die handelnden Personen

reden zu hören. Von einer Begebenheit, die uns erzählt wird, verlangen wir nicht, daß sie auch unsern Sinnen erscheine, weil das Vergangene hinter der Anschauung liegt; aber wenn die Poesie selbst in der Form der Gegenwart eine Handlung, oder eine Reihe von Handlungen, darstellt, fühlen wir bald stärker, bald schwächer, das Bedürfniß, dieselbe Scene auch äußerlich dargestellt zu sehen, damit der Form der Gegenwart ihr volles Recht widerfahre. Daher heißt auch jedes dramatische Gedicht bei den Deutschen im gemeinen Leben ein Schauspiel. Die ästhetische Bedeutung des griechischen Wortes Drama scheint genau dieselbe gewesen zu seyn, obgleich das Wort eine Handlung überhaupt bedeutet. Handlung ist dem epischen Gedichte so wesentlich eigen, wie dem dramatischen. Dessen ungeachtet ist der theatralische Effect oft sehr verschieden von dem poetischen. Ein Schauspiel von geringem poetischen Werthe kann so glücklich für die Kunst des Schau-

spielers berechnet seyn, daß es wenig zu wünschen übrig läßt, wenn es gut aufgeführt wird. Dann verschwindet das eigentlich poetische Interesse vor dem theatralischen, ungefähr eben so, wie wir mit einem mittelmäßigen lyrischen Gedichte, das der Musik gehörig entgegen kommt, zufrieden sind, wenn es nach einer schönen Melodie gut gesungen wird. Gar viele Irrlehren, durch welche die Theorie der dramatischen Poesie verdunkelt ist, verschwinden von selbst, wenn man ein dramatisches Gedicht überhaupt gehörig unterscheidet von denjenigen dramatischen Gedichten, die bestimmt sind, auch äusserlich den Sinnen vorgeführt oder, wie man es nennt, aufgeführt zu werden.

Die poetische Kraft eines dramatischen Gedichts beruhet vorzüglich, wenn gleich nicht allein, auf dem, was die handelnden Personen sagen; denn die Poesie als Redekunst wirkt durch die Rede, und aus dem,

was die handelnden Personen sagen, sollen wir erkennen, was sie thun wollen, und was sich in ihrem Innern ereignet, indem sie äusserlich handeln. Die Erfindung und Anordnung der Scenen macht den zweiten Theil der dramatischen Composition aus, vertritt die Stelle der Erzählung, und gehört also allerdings auch zur Poesie des Stückes. Aber auch dieß, was in der Erfindung und Anordnung der Scenen liegt, muß in so genauer Verbindung mit dem stehen, was die handelnden Personen sagen, daß wir es uns lebendig vorstellen können, auch wenn keine theatralische Versinnlichung hinzukommt. Alles, was ein dramatisches Gedicht dem hinzukommenden theatralischen Effecte verdanken soll, liegt nicht in ihm selbst, und geht zunächst und unmittelbar nicht die Poesie an. Nur durch Worte wirkt die Poesie. Aber die Worte, die den handelnden Personen in den Mund gelegt werden, hören auf, dramatisch zu seyn, wenn sie nicht die Handlung moti-

viren und die Phantasie zu Vorstellungen beleben, die uns die Scene vergegenwärtigen, als ob wir mit Augen sähen, was sich ereignet. Wo diese Beziehung der Worte auf eine fortschreitende Handlung verschwindet, da geht das Drama in ein Empfindungs- und Situationsgemählde über, das in seiner Art auch nicht ohne poetischen Verdienst seyn kann, aber das eigentlich Dramatische schwächt. Eine reiche theatralische Zurüstung in den Spectakelstücken, wie man sie nennt, kann die Wirkung der dramatischen Poesie verstärken, aber auch schwächen.

Handelnd sollen die Personen zu einem Ziele fortschreiten, theils frei und nach eigner Wahl, theils getrieben von den Umständen, oder die Schicksale, oder vom Zufalle. In Beziehung auf die Fortschritte der Handlung des Stücks soll alles, was darin dialogisch, oder monologisch, gesprochen wird, motivirt seyn. Aber nicht die äussere Hand-

lung giebt der dramatischen Composition einen poetischen Gehalt; die innere Handlung, das, was in der Seele vorgeht, drückt sich durch Worte aus; und darauf ruht das eigentlich poetische Interesse. Nun schreitet aber die innere Handlung oft merklich fort, und nähert sich auch wohl eine Katastrophe, wo die handelnde Person im gemeinen Leben nur in sich, aber nicht laut, sprechen würde. Daher die wahre Bedeutung des Monologs im Drama. Nicht etwa nur in Situationen, von Menschen auch im wirklichen Leben unter ähnlichen Umständen laut mit sich selbst sprechen würden, ist der dramatische Mololog an der rechten Stelle; er ist gewöhnlich eine poetische Figur, die der dramatische Dichter sich erlauben muß, um uns in der Seele einer handelnden Person lesen zu lassen, wenn das, was diese Person für sich denkt und für sich beschließt, auf die Handlung eben so vielen Einfluß hat, als, was sich

von Gedanken und Gefühlen dialogisch mittheilt.

Nicht jede Begebenheit, die sich füglich zum Stoffe eines erzählenden Gedichts wählen läßt, paßt für die dramatische Behandlung. Denn durch die Kunst der Erzählung kann einer Begebenheit ein Interesse ertheilt werden, das sie in sich selbst nicht hat; aber was uns in der Form der Gegenwart dargestellt werden soll, als ob es sich vor unsern Augen ereignete, muß uns auch durch sich selbst interessiren. Im erzählenden Gedichte kann ferner die Beschreibung vieles zudecken, woran wir nicht denken sollen; in der dramatischen Darstellung, auch wenn wir das Gedicht nur lesen, fällt diese Täuschung weg. Daraus, und nicht bloß aus dem Charakter des tragischen Chors, in dessen Gegenwart die Katastrophe im griechischen Trauerspiele sich nicht füglich ereignen konnte, erklärt sich, warum die Griechen in ihren Trauerspielen

gewöhnlich die schrecklichsten Momente dem Auge ganz entzogen, und den tragischen Ausgang einer Begebenheit sich lieber von einem Boten erzählen, als ihn auf dem Theater ihren Sinnen vergegenwärtigen ließen. Aber wie viel Subjectives in solche Ansichten sich einmischt, wurde schon im ersten Theile dieser Aesthetik bemerkt. Manches, was die Griechen auf dem Theater duldeten, z. B. die eiternden Wunden des Philoktet, würde unser Publicum unbedingt zurückweisen. Dafür sehen wir ohne den mindesten Widerwillen, wenn nicht eine blinde Convenienz das natürliche Interesse verändert, die Helden des Trauerspiels auf dem Theater sterben, nur in der nöthigen Entfernung, und überhaupt so, daß das Zurückstoßende, das in der Erscheinung des Todes liegt, nicht das Auge verletze. Was französische Kritiker gegen die Zulässigkeit solcher Scenen nach der Convenienz ihres tragischen Theaters eingewandt haben, sollte man am wenigsten von Kritikern aus einer

Nation erwarten, die bei aller ihrer Ueber-verfeinerung während der gräßlichsten Revolutionsauftritte eben keine Beweise von überzarter Empfindsamkeit von dieser Seite gegeben hat.

Aber auch noch in einer andern Hinsicht unterscheidet sich das dramatische Interesse von dem epischen. Die Bemerkung von Jean Paul Richrer, daß in der dramatischen Composition mehr die Handlung oder Erscheinung des Willens, in der epischen mehr die Begebenheit, als Werk des Schicksals und der Umstände betrachtet, herrschen müsse, ist nicht ganz befriedigend; denn sie paßt nicht auf alle Arten und Gattungen dramatischer Gedichte; aber treffend ist diese Bemerkung, weil sie eine Eigenthümlichkeit der dramatischen Form und ihrer Beziehung auf den Stoff bezeichnet. Denn je lebendiger uns ein moralisches Wesen als gegenwärtig erscheint, desto mehr interessiren wir uns für seine Person in Beziehung auf seinen Charakter, folglich auch für seine

Handlungen als Erscheinungen seines Willens. Deßwegen können Charakterstücke ein hohes dramatisches Interesse haben, auch wenn die äussere Begebenheit, in der sich der Charakter zeigt, die Einbildungskraft nur schwach beschäftigt. Aber es streitet auch gegen die dramatische Composition so wenig, als gegen die epische, daß das Interesse mehr auf der verwickelten Begebenheit, als auf den Personen, ruhe, z. B. in den komischen Intriguenstücken. Mehrere griechische Trauerspiele kann man Situationsstücke nennen, weil weder der Charakter, noch die Verwickelung der Begebenheit, desto mehr aber die Situation, in der sich die Hauptpersonen befinden, die Aufmerksamkeit fesselt. Eine gewisse Verwickelung und Auflösung, auch wenn das Interesse nicht vorzüglich auf ihr ruhet, gehört zur dramatischen Composition, wie zur epischen, weil anders nicht möglich ist, die mancherlei großen, oder kleinen, Handlungen und Ereignisse zu einem ästhetischen

Ganzen zu verbinden. Ohne Verwickelung und Auflösung hat die dramatische Composition keine Einheit. Ob aber auch die Neugier des Zuschauers oder Lesers bei dem ersten Eindrucke, den er von dem Ganzen empfängt, gespannt und in die Handlung mit verwickelt werde, ist in ästhetischer Hinsicht gleichgültig; denn das Interesse der gespannten Neugier ist durchaus nicht ästhetisch. Die wahre Empfindung des Schönen einer poetischen Composition bleibt immer dieselbe, wir mögen den Eindruck zum zehnten, oder zum ersten Male empfangen. Aber ob die Handlung ganz erdichtet ist, oder eine historische Grundlage hat, ist in der dramatischen Poesie so wenig gleichgültig, wie in der epischen. Dasselbe unvertilgbare Interesse für Wahrheit, das für das höhere Epos eine Art von historischer Beglaubigung nöthig macht, dringt auch im höheren und ernsten Drama auf seine Rechte. Aber in komischen Erfindungen kann die Phantasie mit gleicher

Freiheit dramatisch und episch alle historische Beglaubigung entbehren. Ist die komische Handlung erdichtet, so erscheint sie um so liberaler, weil sich dann die Dichtung, wär' es auch nur von dieser Seite, sichtbar über alle persönliche Anzüglichkeit erhebt.

Mit der wahrhaft poetischen Einheit eines dramatischen Gedichts haben die beiden in der französischen Dramaturgie so genannten Einheiten des Orts und der Zeit gar nichts zu schaffen. Affectirte Nachahmung einer zufälligen, aus der Einrichtung der griechischen Theater entstandenen Eigenthümlichkeit der meisten griechischen Tragödien, und pedantische Mißdeutung einiger Stellen in der Poetik des Aristoteles, haben die französischen Dogmen über diese willkürlichen Beschränkungen der dramatischen Erfindung veranlaßt. Ein unbefangener Verstand begreift nicht, wie eine dramatische Composition auch nur scheinbar

mehr Würde dadurch erhalten soll, daß der Ort der fortschreitenden Handlung nicht wechselt, oder, daß die Handlung auf dem Theater nicht viel mehr Zeit einnimmt, als sie im wirklichen Leben eingenommen haben würde. Zu beklagen ist die Phantasie des Dichters, der nicht so viel über uns vermag, daß die ästhetische Täuschung ungestört bleibe, auch wenn wir uns in wenigen Augenblicken von einem Platze auf einen andern versetzen müssen. Nur hat, wie alles nicht Unnatürliche, so auch die poetische Natürlichkeit dieses Hinüberspringens von einem Platze zum andern ihre Grenzen. Mit dem Gesetze der Zeit verhält es sich eben so. Eine prosaische Natürlichkeit findet allerdings nicht Statt, wo eine Handlung auf dem Theater mehr Zeit ausfüllt, als im wirklichen Leben; aber auch über diese Beschränkung der dramatischen Composition setzt das poetische Interesse sich sehr leicht hinweg, wenn die Dichtung nur nicht gar zu weit über die Grenzen der prosai-

schen Natürlichkeit ausschweift. Doch, was hierüber weiter zu sagen ist, haben schon mehrere deutsche Kritiker, ungeachtet aller Remonstrationen der französischen Dramaturgen, hinreichend aus einander gesetzt.

Die Einheit der Handlung verlangt im dramatischen Gedichte, wie im epischen, wenigstens der Regel nach, daß das Interesse vorzüglich auf Einer Person, oder auf wenigen Personen ruhe. Nebenpersonen aber können gar viele auftreten und mithandeln, ohne die Einheit des Ganzen zu stören. Auf dem griechischen Theater wurden die Theile des dramatischen Ganzen noch fester verbunden durch den Chor, der als collective Person, zuweilen mithandelnd, zuweilen auch nur als Zuschauer Theil an der Handlung nehmend, und über die Ereignisse, wie von einem höheren Standpunkte herab, räsonnirend, die Theilnahme des Publicums nach der Absicht des Dichters lenkte. Aber nur der

Vortheil, den das Genie der griechischen Dichter von der Erfindung des dramatischen Chors zog, machte den Chor so wichtig; denn wären die griechische Tragödie und Komödie nicht zufällig entstanden aus bacchischen Chorgesängen, die von mimischen Darstellungen begleitet wurden, so würde schwerlich ein griechischer Dichter absichtlich eine collective Person in dem Sinne, wie der dramatische Chor auftritt, auf das Theater geführt haben. Daher hat auch die dramatische Poesie der neueren Nationen diesen Chor ohne allen merklichen Nachtheil entbehrt. Schiller wurde plötzlich, als er seine Braut von Messina dichtete, nicht ohne Grund für den hohen Werth des griechischen Chors begeistert, und zeigte zum ersten Male in einem neueren Trauerspiele, was dieser Chor den Alten gewesen war. Aber er übereilte sich, wie öfter in seinen theoretischen Aussprüchen, als er behauptete, nur mit Hülfe eines solchen Chors

könne die neuere Tragödie das Ziel ihrer poetischen Bestimmung erreichen.

Für die dramatische Sprache giebt es keine andern Regeln, als für die Sprache der Poesie überhaupt. Das dramatische Gedicht soll uns ja nie vergessen lassen, daß es ein Gedicht und keine gemeine Nachahmung des wirklichen Lebens ist. Zu seiner poetischen Vollendung gehört also der Vers so nothwendig, wie er der Sprache der Poesie überhaupt angehört. Gleichwohl vermissen wir im Ganzen die metrische Form bei keiner Art von Gedichten weniger, als bei den dramatischen, weil die dramatische Darstellung schon in sich selbst ausserhalb des Gebiets der Prose liegt; denn in einem prosaischen Werke kann wohl erzählt werden, was andre gesprochen haben; aber nie wird in einem solchen Werke, wenn es nicht in Poesie übergehen soll, eine Person unmittelbar redend eingeführt. Doch wird auch manches aus den gemeinsten Leben geschöpfte

Lustspiel durch die metrische Form am ersten vor dem Uebergange in gemeine Prose gesichert, ungefähr wie die kleinen poetischen Erzählungen im Conversationsstyle. In den höhern dramatischen Dichtungen, besonders im heroischen Trauerspiele, kann sich die Sprache ohne Nachtheil für die poetische Natürlichkeit auf mannigfaltige Art eben sowohl durch den Versbau, als durch die ganze Haltung des Styls, weit von der Prose des gemeinen Lebens entfernen, wenn sie nur nicht mit gesuchten Prachtausdrücken figurirt, oder auf andere Art schwülstig und affectirt wird. Die Sprache der griechischen Tragödie ist in dieser Hinsicht bewundernswerth.

In ein weit ausgedehntes Gewebe von alten Vorurtheilen sieht sich die Poetik verstrickt, wenn sie die Verschiedenheit der dramatischen Dichtungsarten auf Grundsätze zurückführen will, die aus der Natur der Sache geschöpft, und nicht,

wie gewöhnlich, von beliebten Beispielen abstrahirt sind. Denn wo schon vorhandene Muster von dramatischen Gedichten einer gewissen Art so gedeutet werden, als ob jedes ihnen ähnliche Gedicht in dieselbe Form gegossen seyn müsse, da wirft die Theorie Zufälliges und Wesentliches durch einander. So ist es besonders der Lehre vom Lustspiele und Trauerspiele seit dem Aristoteles ergangen. Noch willkürlicher hat man abgesprochen über die übrigen dramatischen Dichtungsarten. Fast immer ist man von dem Gegensatze zwischen Komödie und Tragödie, oder Lustspiel und Trauerspiel, ausgegangen, als ob irgend ein Grund da wäre, die dramatische Poesie in Beziehung auf das Lachen und Weinen anders, als die epische, zu beschränken. Wenn nicht jedes erzählende Gedicht, um in seiner Art musterhaft zu seyn, entweder komisch, oder tragisch seyn muß, warum denn jedes dramatische? Oder soll auch das Singspiel, sein besonderes Verhältniß zur Musik abgerechnet,

nothwendig entweder Lust-, oder Trauer-spiel seyn? Sollen alle übrigen dramatischen Dichtungsarten nur als anomalisch, vielleicht gar als ganz verwerflich, nur eingeschoben werden zwischen die Lust- und Trauerspiele unter dem allgemeinen Namen Drama oder Schauspiel? Doch der Zufall allein kann nicht die Ursache seyn, warum sich die dramatische Poesie, von der Entstehung des griechischen Theaters an bis jetzt, anders, als die lyrische, didaktische und epische Poesie, um den Gegensatz zwischen komischen und tragischen Darstellungen dreht. Blinde Nachahmung vorhandener Muster kann dieses merkwürdige Phänomen nicht hervorgebracht haben. Aber aus dem besondern Verhältnisse der dramatischen Poesie zu den Bedürfnissen des großen Publicums erklärt sich leicht, warum Lustspiele und Trauerspiele unter den dramatischen Dichtungsarten vorherrschen. Viele, die sich sonst wenig oder gar nicht für Poesie interessiren, besuchen doch das

Schauspiel. Das Lachen vergnügt, der Regel nach, einen Jeden; und das Weinen hat, nach einer bekannten Einrichtung der menschlichen Natur, auch etwas Süßes, wenn man, persönlich von keinem Unglücke getroffen, und auch nicht durch wirkliches Unglück Anderer zur Hülfe aufgefordert, aus bloßem Mitgefühle weint. Diese Wirkung des Mitgefühls gehört zur Eigenthümlichkeit und zur Würde der menschlichen Natur. Ohne es selbst zu wissen, freut der Mensch sich seiner Menschlichkeit, indem er auf dem Standpunkte, wo die Dichtung ihn erwartet, mit Andern leidet. Die angeblich tiefer geschöpften Erklärungen des Wohlgefallens an tragischen Darstellungen verrücken nur diesen natürlichen Standpunkt. Wo es also im Schauspiele etwas zu lachen, oder zu weinen giebt, da schauet und hört das große Publicum aufmerksam zu. Was die Poesie ausserdem in diese Empfindungen einmischt, wird dann beiläufig mitgenommen. Die übrigen dramatischen Dichtungs-

arten sind für das Volk zu kalt. Die Schauspieldichter haben also, auch wenn sie dem Geschmacke des großen Publicums nicht schmeicheln wollten, doch sich im Ganzen nach ihm gerichtet. Darum sind die übrigen dramatischen Dichtungsarten, das Singspiel abgerechnet (denn der Gesang schmeichelt auch sinnlich), in der Cultur zurück, und von den Theoretikern verkannt geblieben.

1. Unter den dramatischen Dichtungsarten, die noch lange nicht geworden sind, was sie werden könnten, ist nicht eben die Tragikomödie zuerst zu nennen, wenn man diesen Namen gewissen Zwitterstücken geben will, in denen der komische Effect den tragischen zerstört. Aber nicht jede Mischung des Scherzes mit der Rührung ist unnatürlich, oder geschmacklos. Ein gelungenes humoristisches Schauspiel von einem dramatischen Jean Paul, welchen hinreissenden Eindruck könnte es machen! Und

auch ohne einen Humor dieser Art kann durch eine romantische Mischung komischer und rührender Scenen eine poetische Wirkung hervorgebracht werden, gegen die nichts zu erinnern ist, wenn sie nur nicht das Imposante des heroischen Trauerspiels, oder das Lustige des eigentlichen Lustspiels haben soll. Mehrere der älteren spanischen und englischen Theaterstücke zeigen, wie wenig eine Kritik, die solche dramatische Mischungen unter keiner Bedingung dulden will, die Gesetze der unverkünstelten menschlichen Natur kennt.

Eben so ungerecht ist die Kritik lange Zeit gegen die großen historischen Schauspiele gewesen, die mit der Tragödie verwandt sind. Warum soll denn eine merkwürdige Staats- oder Weltbegebenheit durchaus tragisch seyn, um auf eine würdige Art die Form des Drama anzunehmen? Auch die Epopöe kennt tragische Scenen; und doch gehört zu ihrer Würde

keinesweges, daß das tragische Interesse in ihr das herrschende sei. Welch' eine treffliche Art von Schauspielen müßte entstehen, wenn die dramatische Poesie, wetteifernd mit dem höheren Epos, nicht sowohl das Rührende und Erschütternde, als das Große aus der Staats- und Weltgeschichte hervorhöbe, und dabei, wie in der Epopöe, überirdische Wesen zu Repräsentanten des Schicksals machte! An solche Schauspiele, für welche die Theorie noch keinen Titel hat, müßten sich dann die eigentlich historischen anschließen, die der wirklichen Geschichte treuer bleiben, und auf das Interesse der so genannten Maschinerie Verzicht thun. Wie mächtig könnten solche Schauspiele mitwirken zur Belebung eines edeln Patriotismus und anderer hohen Gefühle! Aber die dramatische Einheit der Composition darf auch diesen Gedichten nicht erlassen werden. Darin hat es der große Shakespeare einige Mal in seinen historischen Schauspielen versehen, daß er mehr eine treff-

liche Reihe von Scenen, als ein dramatisches Ganzes, aus dem vaterländischen Stoffe bildete. Denselben Fehler haben die meisten der großen historischen Schauspiele der Spanier, die von ihnen selbst heroische Komödien genannt werden. Da diese Schauspiele, besonders die von Calderon, reich an den trefflichsten tragischen Scenen sind, so machten sie den Spaniern die eigentliche Tragödie im umgekehrten Verhältnisse eben so entbehrlich, wie den Griechen ihre Tragödie zugleich die Stelle des historischen Schauspiels vertrat. Bei beiden Nationen wurde der Geschmack beschränkt durch Dichtungsarten, mit denen sie zufrieden waren. Die Grenze zwischen der eigentlichen Tragödie und dem historischen Schauspiele ist auch zuweilen bei Shakespeare, z. B. in seinem Richard dem Dritten, kaum sichtbar. Will aber das historische Schauspiel die Würde der Epopöe behaupten, so darf es freilich nicht komische Scenen in die ernsthaften einmischen, oder

gar das komische Interesse vorherrschen lassen, wie in Shakespeare's Heinrich dem Vierten. Und doch, welch' eine Fülle von komischer Schönheit hätten wir verloren, wenn Shakespeare seinen Falstaff aus dieser Composition verwiesen hätte!

Befangen in der alten Beschränkung des Gegensatzes zwischen Komödie und Tragödie, hat man auch die dramatischen Familiengemählde, die in der neueren Litteratur entstanden sind, oft ganz verkehrt beurtheilt. Man hat sie zu den Lustspielen gezählt, um ihnen, der herkömmlichen Theorie gemäß, einen Platz anzuweisen, den sie weder behaupten können, noch sollen; oder man hat ihnen den lächerlichen Titel Weinerliche Komödien gegeben, wenn sie rührende Scenen enthielten. Kann man das treffliche Schauspiel von Göthe, die Geschwister, unschicklicher betiteln, als, wenn man es ein Lustspiel nennt? Auch Iffland's dramatische Familiengemählde, die

man in Deutschland anfangs so sehr bewundert, dann so bitter verspottet hat, sind gar nicht zu verwerfen, wenn die Rede nur von der Art von Schauspielen ist, zu der sie gehören. Auf hohes poetisches Verdienst können solche Schauspiele keinen Anspruch machen, weil sie sich zu nahe an die prosaische Natürlichkeit halten müssen, um innere Wahrheit zu haben. Aber warum soll denn neben andern dramatischen Dichtungsarten nicht auch diese bestehen? Sie artet freilich aus, wenn sie weinerlich wird, oder alltägliche Moral auskramt, oder uns überhaupt aus aller ästhetischen Stimmung setzt, was bei Iffland nicht selten geschieht.

Eine neue Art dramatischer Gedichte erfand Lessing, als er in seinem Nathan dem Weisen einen didaktischen Nebenzweck, der vorzüglich nur die Theologen anging, mit dem poetischen Interesse ohne Nachtheil für das dramatische Ganze mu-

sterhaft verband. Und wie sollen wir Göthe'ns Faust nennen, wenn dieses kühne Werk kein Fragment mehr seyn wird? Auch nach andern Richtungen hat die Phantasie neuerer deutscher Dichter in der dramatischen Erfindung Bahn gebrochen, seitdem die alten Vorurtheile von einer alles umfassenden Entgegensetzung zwischen Lustspiel und Trauerspiel zu verschwinden angefangen haben.

2. Ueber die Melodramen und Singspiele hat die Poetik nur weniges zu sagen, da man den Uebergang der dramatischen Poesie in die lyrische an dieser Dichtungsart leicht erkennt, und nur durch den musikalischen Charakter das Melodram und Singespiel von den übrigen dramatischen Gedichten sich unterscheiden. Aber dieser musikalische Charakter schließt eine unvermeidliche Beschränkung des dramatischen Interesse in sich; und die Gesetze dieser Beschränkung gründen sich auf die Musik, nicht auf die Poesie.

Was man gegen die Natürlichkeit dieser Art von Schauspielen eingewandt hat, ist längst widerlegt. Der natürliche Reiz des Gesanges führt sehr leicht zu der Idee von einer Welt, in welcher die Menschen singen, anstatt zu sprechen; und diese ideale Welt tritt ästhetisch an die Stelle der wirklichen, auch wenn sich übrigens nichts Ideales in ihr hervorthut. Aber die ästhetische Natürlichkeit dieses Singens, anstatt des Sprechens, hat ihre Grenzen. Daß ein ganzes dramatisches Gedicht, wäre es auch nicht von großem Umfange, eigentlich gesungen werde, ist unnatürlich; denn wo die dramatische Poesie in die lyrische übergeht, muß auch das Gefühl der handelnden Personen wenigstens einigermaßen einen lyrischen Schwung nehmen. Der eigentliche Gesang unterbricht also im musikalischen Drama schicklicher nur von Zeit zu Zeit das Recitativ, das zwischen dem Gesange und der Declamation schwebt, und den gewöhnlichen, nicht lyrischen Fortgang der

Handlung ausdrückt. Aber auch im Recitative verleugnet die Musik nicht ihren beschränkenden Einfluß auf die Poesie. Bei weitem nicht alles, was in einem dramatischen Gedichte den handelnden Personen in den Mund gelegt werden kann, wenn sie sprechen, läßt sich ohne Beleidigung des natürlichen Charakters der Musik recitativisch vortragen. Selbst das freie Recitativ, das sich weit mehr, als das obligate, der Declamation nähert, bleibt doch eine Art von Musik. Die theatralische Declamation der Griechen, die ununterbrochen von musikalischen Instrumenten begleitet wurde, muß also von unsern neueren Recitativen wesentlich verschieden gewesen seyn. Die Musik kann der Poesie nicht nachgeben, wenn beide Künste in Streit gerathen; die Poesie muß sich also in diesem Falle nach den Forderungen der Musik bequemen. Dadurch erhält das musikalische Drama eine viel engere poetische Sphäre, als die übrigen dramatischen Dichtungsarten. Alle tiefere und feinere

Charakterzeichnung geht unter dieser Beschränkung größten Theils verloren. Alles, was in den Gedanken, im Styl, und in der Sprache dem musikalischen Vortrage nicht entgegen kommt, darf in dem Melodram und Singespiele keine Stelle finden. Mag daher Metastasio in anderer Hinsicht noch so weit hinter andern dramatischen Dichtern zurück stehen; in der Kunst, die dramatische Poesie der Musik anzupassen, ist er, nach dem Urtheile der Tonkünstler, noch nicht übertroffen.

Das schwächste dramatische Interesse haben gewöhnlich die so genannten Cantaten, deren Bestimmung ist, nur musikalisch vorgetragen zu werden, ohne mimische Kunst. Mehrere Gedichte, die man Cantaten nennt, zum Beispiel das Alexandersfest von Dryden, sind ganz lyrisch. Man sollte die dramatischen Cantaten, in denen wirklich eine Handlung durch Verwickelung und Auflösung zu einem Ziele fort-

schreitet, gar nicht in eine Reihe stellen mit den ganz lyrischen, die nur einen Fortgang und Wechsel von Empfindungen ausdrücken, mögen der singenden Personen auch noch so viele seyn; denn ein lyrischer Dialog ist noch kein Drama. Die geistlichen Cantaten oder sogenannten Oratorien gehören gewöhnlich ganz zu der lyrischen Classe. Nur selten hat ein Gedicht dieser Gattung so viel dramatisches Interesse, wie z. B. Niemeyer's Abraham auf Moria.

Eine Abart der musikalischen Schauspiele sind diejenigen, in denen abwechselnd gesungen und gesprochen wird. Denn so leicht uns auch die Phantasie in eine musikalische Welt versetzt, wo Gesang und Recitativ an die Stelle der Rede treten, so kann uns doch nur die Gewohnheit aussöhnen mit der Unnatürlichkeit der Schauspiele, in denen abwechselnd gesungen und ohne Musik gesprochen wird, wie in der kleinen Oper der Franzosen, die man auch

in England und Deutschland nachgeahmt hat. Daß die großen Opern gewöhnlich Spectakelstücke sind, in denen die Theaterkunst, oft mit lächerlicher Unnatur, alles aufbietet, die Sinne zu bezaubern, hat sich ganz zufällig so gefügt. Was ein Drama zum Spektakelstücke macht, geht die musikalische Poesie nicht näher, als die dramatische überhaupt, an.

Beiläufig kann hier noch der musikalischen Dramen gedacht werden, in denen Instrumentalmusik und Declamation abwechselnd einander unterstützen, indem bald die Poesie, bald die Musik, jetzt vor, jetzt zurück tritt. Auch diese Gattung ist anomalisch. Selbst eine Medea von Gotter mit der Musik von Benda erreicht nicht das eigentliche Singspiel.

3. Wenn die Poetik nicht den geraden Weg verliert, der von der Natur der Sache ausgeht, ist es nicht schwer, auch die Theo-

rie des Lustspiels von den Vorurtheilen zu befreien, die sich ihr unvermeidlich aufdringen, sobald man Grundsätze, die allgemein anerkannt werden sollen, ausschließlich von dieser oder jener Gattung vorhandener Muster abstrahirt. Schon bei den Griechen bezeichnete das Wort Komödie zwei sehr verschiedene Gattungen verwandter Gedichte; die ältere oder aristophanische Komödie, und die neuere oder menandrische. Aber wie alle verwandten Begriffe unter einem höheren stehen, der sie gemeinschaftlich umfaßt, so haben auch die Griechen ihre ältere Komödie nicht zum Maßstabe der späteren gemacht, noch diese für eine bloße Abart von jener angesehen. Sie würden lachen, wenn sie vernähmen, daß einer der neuesten deutschen Kritiker die dramatischen Gedichte des Menander nicht mehr Komödien, sondern Lustspiele, die des Aristophanes aber Komödien genannt wissen will, ob man gleich in Griechenland selbst nicht das mindeste Bedenken trug, beiden Gattungen den alten

Namen Komödie zu lassen, der denn auch in die neueren Sprachen aufgenommen ist, und in der deutschen zur Abwechselung mit Lustspiel übersetzt wird.

Von der Lustigkeit hat das Lustspiel seinen deutschen Namen erhalten; denn lustig in einer bestimmteren Bedeutung des Worts nennt der Deutsche alles, was Lachen erregt, und eben dadurch die Art von Lust und Heiterkeit befördert, nach der sich der Mensch gewöhnlich sehnt, wenn er sich der Sorgen und Bekümmernisse entschlagen will. Man lacht aber nicht nur über witzige Einfälle und Erfindungen. Die allgemeine Theorie des Komischen im ersten Theile dieser Aesthetik hat gezeigt, wie sich das gemeine Lächerliche wesentlich unterscheidet von der komischen Darstellung, die immer ein Werk des Witzes ist. Die gemeinsten und geschmacklosesten Harlekinaden können den, dem das Lächerliche jeder Art genügt, eben so belustigen, wie rinen weniger genügsamen

Zuschauer die komischen Erzeugnisse des feinsten und kräftigsten Witzes. Das Possenspiel, bei dem es auf bloße Belustigung abgesehen ist, nähert sich aber auch schon dem edleren Lustspiele in jedem wahrhaft witzigen Zuge. Das edlere Lustspiel unterscheidet sich ästhetisch von dem Possenspiele nicht immer durch die Moral, die es in sich aufnehmen kann. Auch ein guter Vorrath von komischen Einfällen in einem dramatischen Gedichte macht ein solches Gedicht noch nicht zum Lustspiele im dramatischen Sinne. Wollen wir den allgemeinen Begriff des Lustspiels den Grundideen der Poetik gemäß beschränken, nur nicht nach vrrhandenen Mustern dieser oder jener Gattung, sondern nach der Natur der Sache, so ist ein Lustspiel oder eine Komödie überhaupt ein dramatisches Gedicht, das durch witzige Erfindung und Ausführung das Leben von seiner lächerlichen Seite darstellt. Das Lächerliche, das ursprünglich mit dem Schönen nichts gemein hat, außer insofern,

als Mißverhältnisse nach den Gesetzen des Contrastes an die schönen Verhältnisse erinnern, deren Gegentheil sie sind, soll durch die Handlung des echten Lustspiels mit dem Schönen sich vereinigen in einer Harmonie von interessanten Situationen. Sind diese Situationen nicht an sich schon komisch, so ist die Erfindung fehlerhaft, auch wenn die handelnden Personen noch so viel witzige Einfälle vortragen; denn in jedem dramatischen Gedicht muß das Interesse auf der Handlung ruhen. Eine gewisse Uebertreibung des Lächerlichen in den Charakteren und Situationen muß dem Lustspieldichter gestattet werden, um das komische Interesse zu verstärken, so weit es die Gesetze der poetischen Natürlichkeit erlauben. Aber wenn nicht auf irgend eine Art das Lächerliche, das sich im wirklichen Leben findet, im Lustspiele treu und lebendig dargestellt erscheint, so fehlt der komischen Erfindung die innere Wahrheit, die zum Wesen jeder schönen Dichtung gehört. Mit Recht wählt der

Lustspieldichter den Stoff zu seiner Erfindung vorzüglich aus dem eigentlich gemeinen Leben, weil alle höheren Verhältnisse der großen Welt, wie man sie nennt, einen Schein von Würde haben, der dem komischen Effecte, der Regel nach, nicht günstig ist, außer, wenn die Phantasie auch hier, nach den Gesetzen des Contrastes, die Verhältnisse umkehrt, und Kaiser und Könige, oder gar Götter, wie Aristophanes in seinen Fröschen den Bacchus, schon dadurch ihrer Würde zu entkleiden sich erlaubt, daß man sie in komische Situationen herabzieht.

Die lächerliche Seite des Lebens läßt sich satyrisch, aber auch scherzhaft darstellen. Es ist gar nicht nothwendig, daß ein gutes Lustspiel durch witzigen Spott besonders interessire. Fehlt ihm alle Satyre, so wird der Scherz leicht schaal; aber auch drollige Verwickelungen können unmittelbar durch sich selbst interessiren, und ein treues Bild des Lebens seyn. Was wir

in großen und ernsten Angelegenheiten Schicksal nennen, wird in komischen Verwickelungen zum neckenden Zufalle. Doch läßt sich auch gar wohl eine eigentliche Schicksalskomödie denken, in welcher ein Mensch dazu bestimmt erscheint, immer in Situationen verwickelt zu werden, wo ihm auf eine komische Art alles, was er unternimmt, fehlschlagen muß. Mit den wunderlichen Spielen des Zufalls vereinigt sich in den komischen Intriguenstücken gewöhnlich die eigentliche Intrigue oder der Knoten, den die handelnden Personen absichtlich schlingen, wenn eine die andere zu überlisten sucht. Die gesunde Moral hat gegen die kleinen Ränke und Betrügereien, ohne die nicht leicht ein komisches Intriguenstück zu Stande kommt, durchaus nichts zu erinnern, weil Darstellungen zur Belustigung nicht Beispiele zur Nachahmung seyn sollen. Nur muß auch durch solche Verwickelungen das moralische Gefühl nicht beleidigt werden; also müssen auch List und Betrug

nur als Ausbruch des Leichtsinnes, oder einer gereizten Leidenschaft, ohne eigentlich bösen Willen erscheinen. Auch in den komischen Charakterstücken soll die Satyre nie gegen die zurückstoßende Seite des Lasters gerichtet seyn. Nur wenn das Laster sich selbst lächerlich macht, wie die Heuchelei im Tartüffe von Moliere, darf ihm ein Platz im Lustspiele eingeräumt werden. Aber alle Thorheit, Albernheit, Geckerei, Pedanterei, Eitelkeit, Phantasterei, und was weiter in diese Classe gehört, ist ein unerschöpflicher Stoff für das satyrische Lustspiel. Die moralische Tendenz des Stücks schadet dem komischen Interesse nicht im mindesten, wenn sie natürlich in den Situationen liegt. Uebrigens ist das Lustspiel im Allgemeinen nicht mehr und nicht weniger, als jedes andere Gedicht, bestimmt, die Sitten zu bessern, oder vor Unsittlichkeit zu warnen. Eine unmoralische Tendenz hat das Lustspiel, wenn es irgend eine Absicht des Dichters vermuthen läßt, ein Laster in

Schutz zu nehmen. Gegen Dichtungen dieser Art, so witzig sie auch seyn mögen, kann die Kritik sich nicht laut und nicht stark genug erklären. Aber die schmutzigen Späße, mit denen so viele der älteren Lustspiele gewürzt sind, beweisen mehr Uebermuth des Witzes, oder Mangel an Geschmack, als unsittliche Absicht. Zur Nachahmung werden sie niemanden verführen, dessen Gefühl für Schicklichkeit gebildeter ist.

Ueber den Styl und die Sprache des Lustspiels urtheilt man eben so unrichtig, wie gewöhnlich über die ganze Dichtungsart, wenn man nicht mehrere Gattungen von Lustspielen unterscheidet, deren keine ein Muster für die übrigen seyn soll. In den meisten dramatischen Werken dieser Art entfernt sich die Sprache wenig von der Prose des gemeinen Lebens, weil der Stoff aus dem gemeinen Leben genommen ist. Gerade dieser Gattung von Lustspielen

scheint der Vers, ungefähr wie der didaktischen Epistel, nicht fehlen zu dürfen, damit sie auch an der Grenze der Prose die Rechte der Poesie nicht ganz vergesse; aber auch damit hat man es in neueren Zeiten nicht so genau genommen, wie im classischen Alterthume, vermuthlich weil man mit der Art von poetischer Wirkung zufrieden war, die schon in der dramatischen Form liegt. Unter den mancherlei Gattungen von Lustspielen, die bis jetzt entstanden sind, hat man die spätere griechische vorzugsweise die regelmäßige genannt. Aber jede Gattung hat ihre eigene Regel, die der allgemeinen nicht widerstreitet. Die ältere griechische Komödie, in welcher das kühne Genie des Aristophanes glänzt, hat den Charakter einer Parodie der heroischen Tragödie. Sie kehrt diese Dichtungsart um, ahmt ihren Styl und ihre Sprache in komischen Verhältnissen nach, und hat daher selbst in den burleskesten Combinationen mehrere wesentliche Züge von höherer Poesie.

Es ist zu bedauern, daß man diese Gattung von Komödien, mit gewissen Veränderungen, die das Zeitalter verlangt, nicht wieder hergestellt hat. Man verkennt den bewundernswürdigen Aristophanes durchaus, wenn man ihn nur für einen rohen, oder halb gebildeten Vorläufer des Menander und der späteren griechischen Komiker hält. Aber die spätere griechische Komödie ist auch in keinem Sinne durch Ausartung oder Verkrüppelung der älteren entstanden. Sie ist eine neue und selbstständige Gattung, die dem atheniensischen Publicum Bedürfniß geworden war; ein komisches Sittengemählde ganz nach dem bürgerlichen Leben, ohne Parodie der Tragödie, ohne alle Züge von höherer Poesie, und doch eine treffliche Gattung, deren Werth auch das Alterthum anerkannte, und die nicht ohne ihr inneres Verdienst bei den meisten neueren Nationen durch freie Nachahmung des Plautus und Terenz, die in Menander's Fußstapfen getreten waren, ein entschiedenes Glück ge-

macht hat. Moliere wird in den Augen der Nachwelt den Ehrenplatz behaupten, den ihm ein schielender Kritiker neulich hat streitig machen wollen. Aber auch diese Gattung von Komödien muß sich nicht unbedingt für eine Mustergattung ausgeben. Die spanischen Mantel- und Degenstücke (comedias de capa y espada) sind dramatisirte galante Novellen, deren komisches Interesse vorzüglich in der sinnreichen Verwickelung der Situationen liegt. Auch von Shakespeare's Lustspielen sind die meisten dramatisirte Novellen, aber von ganz anderer Natur, als die spanischen. Noch andere Gattungen von Lustspielen schließen sich an diese an. Und wenn die Kritik jeder Gattung Gerechtigkeit widerfahren lassen will, versäume sie nicht, die Vorzüge und Mängel des Gattungscharakters wohl abzusondern von dem Verdienste und den Fehlern des Dichters.

4. Zu dem Lustspiele scheint sich das Trauerspiel zu verhalten wie das Lachen

zum Weinen. So hat man sich dieses Verhältniß auch oft genug gedacht. Aber wer nur zu Thränen gerührt seyn will durch Theilnahme an fremden Leiden, denen er nicht abhelfen kann, der findet am Krankenbette und im Sterbehause leichter Befriedigung, als bei der Poesie. Sehr rührend und erschütternd kann auch ein dramatisches Gedicht seyn, und doch von geringem poetischen Werthe. Also kann Rührung und Erschütterung überhaupt nicht Zweck der Dichtungsart seyn, die sich Trauerspiel oder Tragödie nennt. Und wenn man, um den höheren und eigentlichen Zweck des Trauerspiels theoretisch zu bezeichnen, gegen allen Sprachgebrauch einen Unterschied zwischen Trauerspiel und Tragödie macht, verfehlt man das Gemeinschaftliche der Gedichte, deren einige dann Tragödien, und nicht, wie die übrigen, nur Trauerspiele genannt werden sollen.

Das echte Trauerspiel steht dem Lustspiele entgegen wie die ernsteste Seite

des menschlichen Lebens von der lächerlichen sich unterscheidet. Ernster kann sich uns das Leben nicht zeigen, als, wenn der Mensch gleichsam ringend mit der Bestimmung, von der er ein räthselhaftes Gefühl in seinem Herzen trägt, in rührenden und erschütternden Situationen gegen das Mißgeschick anstrebt, das ihn unwiderstehlich ergreifen und erdrücken will. Mit philosophischer, oder religiöser Ergebung sich in sein Schicksal fügen, ist edel, und oft sehr rührend; aber der Sieg der Grundsätze über die Natur hat mehr moralisches, als ästhetisches Interesse. Der Weise, z. B. Addison's Cato, wird im Trauerspiele sehr leicht unpoetisch, weil wir in der Poesie, die unsre ganze geistige Natur ansprechen und bewegen soll, auch den Unglücklichen sehen wollen, wie er seiner ganzen geistigen Natur gemäß empfindet und handelt, also nicht bloß frey und sich selbst beherrschend, sondern auch mit Leidenschaft dem Miß-

geschicke, das ihn zum Widerstande reizt, entgegenstrebend.

Der Fromme, der sein Unglück eben so geduldig, oder noch geduldiger als der Weise, trägt, um nicht gegen die Vorsehung zu murren, setzt uns vollends aus aller poetischen Stimmung, so ehrwürdig auch diese Resignation seyn mag. Daher thut das religiöse Märtyrerthum im Trauerspiele eine so peinliche und drückende, durchaus nicht schöne Wirkung. Nicht einmal mit einem reinen Triumphe des Pflichtgefühls, oder des Patriotismus, oder eines andern moralischen Enthusiasmus über die Schwächen der menschlichen Natur, auch ohne Rücksicht auf Weisheit und Religion, z. B. in dem ersten Brutus von Alfieri, oder in Collin's Regulus, können wir so sympathisiren, wie die wahre Idee des tragischen Pathos es verlangt. Die tragische Handlung muß leidenschaftlich seyn. Aber bloße Leidenschaft, die sinnlos dem

Schicksale trotzt, ist kindisch und widrig. Die innere Freiheit, des Menschen höchster Stolz, muß zugleich mit der Leidenschaft im Trauerspiele mächtig erscheinen. Auch der Schmerz bedarf für das Mitgefühl eines Gegengewichts, wenn die Rührung nicht drückend und peinlich werden, und die Lage des Unglücklichen uns nicht jämmerlich erscheinen soll. Ein solches Gegengewicht für das Mitgefühl findet der Schmerz in der tragischen Größe. Die tragische Handlung muß im Mitgefühle die Brust erweitern, und uns über die gewöhnlichen Beschränkungen des Lebens erheben. Das echte Trauerspiel ist also ein erhabenes und im Ganzen feierliches Gedicht. Es hat einen mehr oder weniger heroischen Charakter. Durch den Eindruck, den es als ein Ganzes auf uns macht, soll es uns eine weite, wenn auch zuweilen schaurige, aber nie zurückstoßende und niederschlagende Ansicht in das unendliche Walten des Schicksals eröffnen. In den Hauptpersonen des Stücks

sollen wir die moralische Kraft der menschlichen Natur bewundern, auch wenn wir die Art, wie diese Menschen ihre Kraft anwenden, nicht immer billigen. Tragische Charaktere haben etwas Ungemeines, Kühnes, Freies, das durch sich selbst den gewöhnlichen Gang des Schicksals aufhalten zu müssen scheint. Auf diese Art wirkt das tragische Pathos auch im tiefsten Schmerze erhebend. Es schlägt und heilt die Wunden in demselben Augenblicke des Mitgefühls. Die oft besprochene tragische Rührung und Erschütterung ist also im echten Trauerspiele nur Mittel, nicht Zweck der Dichtung. Der Zweck bleibt die poetische Darstellung der ernstesten Seite des menschlichen Lebens. Aber wenn diese Darstellung im dramatischen Gedichte nicht rührt und nicht erschüttert, ist das Gedicht auch kein Trauerspiel.

Das echte Trauerspiel kann also die Idee des Schicksals nicht umgehen,

auch wenn es sie nicht ausdrücklich und namentlich hervorhebt. In dieser Hinsicht ist die tragische Größe, wie in so mancher andern, der epischen ähnlich. Welche Begriffe von dem nothwendigen Laufe der Dinge philosophisch und einer aufgeklärten Denkart würdig sind, untersucht der Mensch nicht, wenn er im Kampfe mit dem Unglücke nur natürlich, nicht nach Grundsätzen einer Schule oder Kirche, empfindet. Man denke sich das Unvermeidliche und Unwiderstehliche im Laufe der Dinge als göttliche Schickung, die auch das Uebel zum Guten kehrt, oder man denke es sich als Folge einer blinden Nothwendigkeit; für das natürliche Gefühl bleibt es eine mystische Gewalt, welcher der Mensch mit aller seiner Freiheit vergebens zu entrinnen strebt, mit einem Worte ein Schicksal. Aber wenn diese Idee in einer tragischen Dichtung bestimmt und mit furchtbarer Majestät hervortritt, entsteht die eigentliche Schicksalstragödie, die man in diesem Sinne von der ge-

wöhnlichen Leidenschaftstragödie unterscheiden kann. Die mythische Religion der Griechen gab dem Schicksale in den Tragödien des Aeschylus und Sophokles die erschütterndste Bedeutung; aber selbst in diesem mythischen und blinden Schicksale waltete nach griechischen Begriffen eine ewige und unwandelbare, nur nicht ganz begreifliche Gerechtigkeit. Ein tückisches und schadenfrohes Schicksal, wie es Schiller in seiner Braut von Messina triumphiren läßt, empört uns gegen die Natur, und hinterläßt das Gefühl einer Erbitterung, die den Menschen mit sich selbst entzweiet und dem wahren Zwecke poetischer Darstellungen auf dieselbe Art entgegenwirkt, wie in den Gedichten des übrigens wahrhaft poetischen Byron.

Die wahre Idee des tragischen Pathos entscheidet über die Wahl des Stoffs zu einem echten Trauerspiele. Je näher den bürgerlichen Beschränkungen des Lebens, in

denen ein conventioneller Zwang die Stelle des ewigen Schicksals vertritt, desto weniger poetische Größe hat die tragische Handlung. Nicht als ob Freiheit und Leidenschaft, und mit ihnen die moralische Kraft und Größe, die mit der poetischen im Trauerspiele zusammenfällt, durch die bürgerlichen Beschränkungen aufgehoben würden, oder als ob die Lage eines Unglücklichen in bürgerlichen Verhältnissen nicht eben so rührend und erschütternd seyn könnte, wie das Leiden eines Oedipus. Aber das Gegengewicht, dessen der Schmerz für das Mitgefühl bedarf, wenn er nicht niederschlagend und quälend werden soll, ist schwer aufzufinden, wenn die Umgebungen der handelnden Personen unsre häuslichen und gewöhnlichen sind, die für die Phantasie durchaus nichts Imposantes haben, oder wenn die Lage des Unglücklichen gar von der Art ist, daß er bei gewagten Entschlüssen zu besorgen hat, die Obrigkeit möchte sich ins Mittel legen. Auch hier

zeigt sich wieder die von Aristoteles längst bemerkte Aehnlichkeit zwischen tragischer und epischer Größe. Soll die Vorstellung, die wir uns von den handelnden Personen machen, unser Gemüth so ausfüllen, wie die Phantasie nach der Idee des tragischen Pathos es fordert, so müssen es Personen seyn, die vom Schicksale auch in ihren äußern Verhältnissen über die gemeinen Sterblichen gestellt sind, oder sich durch eigne Kraft über sie emporgeschwungen haben. Das Trauerspiel in der ganzen poetischen Bedeutung des Worts, oder die Tragödie, die vorzugsweise diesen Namen verdient, ist die heroische. Nicht vom moralischen Heroismus hat sie diesen Namen; denn der moralische Heroismus ist unabhängig von äußerer Würde. Auch ist gar nicht nöthig, daß der Held des heroischen Trauerspiels ein Kriegsheld sei. Aber nach dem Beispiele, das die griechischen Tragiker gegeben haben, bei denen die Handlung des Stücks gewöhnlich in das mythisch-histori-

sche Zeitalter ihrer Heroen und Heroinen fällt, die Göttersöhne und Göttertöchter waren, oder zu deren nächsten Abkömmlingen und Verwandten gehörten, nennt sich auch das neuere Trauerspiel heroisch, wenn die Hauptpersonen des Stücks schon durch den Platz, auf dem sie stehen, als Fürsten oder Fürstensöhne und Töchter, oder als Feldherren, oder Staatsmänner vom ersten Range, oder sonst auf eine merkwürdige Art, über die gewöhnlichen Sterblichen hervorragen. Das Unglück solcher Personen ist imposant. Das Schicksal scheint sich mit ihnen messen zu wollen, wenn es sie fühlen läßt, daß es sie auch auf der Höhe, wo der Mensch so leicht vergißt, daß er doch auch nur ein armer Sterblicher ist, so gut zu finden weiß, wie uns Andere. Aber nur durch einen lächerlichen Mißverstand dieser tragischen Größe hat sich die französische Tragödie zum Gesetz gemacht, ungern andere Personen, als Griechen, Römer, und Muselmänner, oder andre Orientaler,

auftreten zu lassen, als ob das antike und orientalische Costüm zur vollendeten Würde der Handlung gehörte. Auch läßt sich das heroische Trauerspiel von dem bürgerlichen nur in den Extremen scharf absondern. Das durchaus bürgerliche Trauerspiel, z. B. der Hausvater von Diderot, oder der Jean Calas von Weisse, ist nur eine Abart des echten Trauerspiels. Es weiß den Schmerz für das Mitgefühle durch nichts zu vergüten, als durch das Interessante der Charaktere und Situationen. Der Eindruck, den es zurückläßt, verstimmt uns für das Schöne. Und nimmt die rührende Handlung gar ein so klägliches Ende, wie in Lillo's Kaufmann von London, wo der arme Sünder, der unser ganzes Mitleid hat, zum Galgen abgeführt wird, ist die Katastrophe ekelhaft. Aber zwischen dem durchaus bürgerlichen Trauerspiele und dem heroischen liegen Mittelgattungen. Besonders durch romantische Dichtung und durch das Interesse einer schönen Schwär-

merei läßt sich die Rührung und Erschütterung auch ohne tragische Größe veredeln. Wer wird Shakespeare's Romeo und Julie zu den bürgerlichen Trauerspielen zählen? Und ein heroisches Stück ist dieses köstliche Trauerspiel doch gewiß auch nicht. Auch Shakespeare's Othello gehört zum Theil in die Reihe dieser Mittelgattungen. Lessing's Emilia Galotti ist für die Poetik besonders dadurch merkwürdig, daß dieses Trauerspiel, geistreicher, als irgend ein anderes derselben Gattung, deutlich zeigt, wie vieles auch auf den Geist und Ton des ganzen Stücks, nicht bloß auf die Wahl der Personen ankommt, ein bürgerliches Trauerspiel von den heroischen zu unterscheiden; denn niemand wird dieses Stück zu der heroischen Gattung zählen, obgleich eine der Hauptpersonen ein Prinz ist.

Ueber die Gattungen von Trauerspielen, die bis jetzt vorhanden sind, scheinen die Kritiker und Aesthetiker überhaupt noch

nicht so gründlich nachgedacht zu haben, als das Interesse der Theorie es verlangt. In der tragischen Composition macht es schon einen sehr großen Unterschied, ob der eigentliche Held oder die Heldin des Stücks durch ihr eignes Leiden unsre Aufmerksamkeit vorzüglich auf sich zieht, oder ob diese Personen ein Unglück stiften, das Andere trifft. Die Idee des tragischen Pathos in ihrer ursprünglichen Begründung verlangt das Erste. Daher haben sich, vermuthlich aus keinem andern Grunde, die griechischen Tragiker selten von dieser Regel entfernt. Aber der tragische Effect kann auch gewaltig werden in einer Composition wie die von Shakespeare's Macbeth und Richard dem Dritten, wo die Hauptpersonen furchtbare Bösewichter sind, die zum Beschlusse ihren Lohn empfangen. An solche Beispiele dachten vielleicht die gutmüthigen Moralisten, die der Meinung waren, das Trauerspiel müsse zeigen, wie Laster und Verbrechen sich selbst bestrafen. Aber mit der ursprüng-

lichen Idee des tragischen Pathos stimmt weit mehr überein, daß der Held, dessen Leiden uns rührt und erschüttert, entweder auf eine imposante Art in seinem Unglücke versinkt, oder daß er am Ende auf eine überraschende Art gerettet wird. Im ersten Falle staunen wir bald die Größe der menschlichen Natur, bald des Schicksal an; im zweiten verehren wir zugleich die ewige Gerechtigkeit, die im Dunkel des Unendlichen wohnt. Beide Empfindungen sind poetisch. Die griechischen Tragiker verbanden zuweilen die Wirkung beider Arten von Katastrophen durch Gegensätze und Trilogien, indem sie die tragische Handlung durch mehrere Katastrophen in mehreren zusammen gehörenden Trauerspielen bis zur letzten Entscheidung fortrücken ließen. Auf diesen merkwürdigen Gang der griechischen Tragödie hat die neuere Kritik endlich achten gelernt. Daß die Handlung in jedem Trauerspiele einen unglücklichen Ausgang nehmen müsse, ist eins der gemeinen Vor-

urtheile, denen nicht leicht noch ein deutscher Kritiker huldigt. Aber wenn wir die Helden des Stücks, auf denen das Interesse der Handlung vorzüglich ruhet, verabscheuen, wie einen Macbeth und seine Gemahlin, so müssen sie als Opfer der ewigen Gerechtigkeit fallen, damit das moralische Gefühl versöhnt werde. Solche Trauerspiele können aber füglich eine eigene Gattung genannt werden. Sie vertheilen den tragischen Effect auf die ganze Handlung, und weichen von der ursprünglichen Idee des Trauerspiels ab, indem sie uns nicht für die Leiden der Hauptpersonen, auf die doch unsere Aufmerksamkeit vorzüglich gerichtet ist, sondern für das Unglück, das durch jene Personen gestiftet wird, interessiren. Sie nehmen daher auch leicht eine größere Mannigfaltigkeit von Ereignissen in sich auf. In der eigentlichen Tragödie ist das Pathos mehr zusammengedrängt. Daraus aber folgt wieder nicht, daß die tragische Handlung nothwendig so einfach seyn

müsse, wie in den griechischen Tragödien. Es war griechischer Nationalgeschmack, daß die Einheit so fühlbar über die Mannigfaltigkeit herrsche. Nur eine künstlich verwickelte Intrigue ziemt dem Trauerspiele überhaupt nicht, weil das Interesse für diese Art von Verwickelung zu weit von der Theilnahme abweicht, die eine Angelegenheit des Herzens ist. Schiller's trefflicher Don Carlos, dessen Werth nur ein einseitiger Geschmack verkennen kann, würde schon deßwegen, weil es ein Intriguenstück ist, kein eigentliches Trauerspiel seyn.

Die antike oder griechische Tragödie muß ihrem Geiste und ihrer ganzen Form nach als eine besondere Gattung angesehen werden, die zufällig aus bacchischen Chorgesängen entstand, und auch in ihrer vollendeten Ausbildung den Charakter ihrer zufälligen Entstehung nicht verleugnete. Die wichtige Rolle, die dem Chor in diesen Tragödien zugetheilt blieb, beschränkte die

dramatische Composition, gab ihr aber zugleich einen halb lyrischen Schwung, eine gehaltene Feierlichkeit, eine religiöse und philosophische Würde, und veranlaßte, daß auch im Dialog die Sprache sich durch Wörter und Wendungen mannigfaltig und kühn über den prosaischen Conversationsstyl erhob. Die entschiedene Neigung der Athenienser zur demokratischen Beredsamkeit bewirkte, daß in ihren Tragödien auch das oratorische Interesse mit dem poetischen sich vereinigen mußte. Die handelnden Personen tragen sehr oft in langen Reden ihre Empfindungen und Entschließungen vor, als sprächen sie öffentlich zu dem versammelten Volke. Auch dieß gehörte zur Würde des griechischen Nationaltrauerspiels. Mit dieser Würde haben aber die so genannten Einheiten des Orts und der Zeit, von denen schon oben die Rede war, nichts gemein, weil sie nur eine zufällige Folge der Gegenwart des Chors waren, und auch von den griechischen Tragikern selbst nicht für etwas

angesehen wurden, das wesentlich zum Charakter dieser Dichtungsart gehöre. Und so hoch poetisch auch dieses griechische National-trauerspiel ist, erschöpft es doch lange noch nicht die Idee des tragischen Pathos. Durch ganz andere Compositionen, die sich weit von der griechischen Tragödie entfernen, kann im Wesentlichen dieselbe Wirkung hervorgebracht werden. Die romantische Tragödie ist durch keinen Chor beschränkt, wenn sie ihn nicht etwa zur Abwechselung aus besondern Gründen in sich aufnehmen will. Sie weiß also auch nichts von den so genannten Einheiten der Zeit und des Orts. Die Mannigfaltigkeit darf in ihr die poetische Einheit nicht aufheben; aber sie breitet sich in ihr viel weiter aus, als die Form der griechischen Tragödie es erlaubte. Die Würde des Stücks verliert bei dieser Erweiterung der Grenzen der Composition gar nichts. Wenn die romantische Tragödie, um der Mannigfaltigkeit ein noch weiteres Feld zu öffnen, auch niedrige, wohl

gar komische Scenen zur Abwechselung zuläßt, hört sie in diesen Verhältnissen auf, reine Tragödie zu seyn, aber nicht immer zum Nachtheil der poetischen Wirkung des Ganzen, weil gar nicht nöthig ist, daß jedes dramatische Gedicht entweder reine Tragödie, oder reine Komödie sei. Was der romantischen Tragödie an lyrischem Schwunge fehlt, wenn sie auf diese Schönheit Verzicht thun will, ersetzt sie durch Lebhaftigkeit der Handlung, und durch schärfere und tiefere Charakterzeichnung, wie in Shakespeare's Meisterwerken. Auch in dieser Beziehung muß keine Gattung der andern als Muster vorgehalten werden. Shakespeare konnte und wollte kein Sophokles seyn. Die romantische Tragödie hat Schönheiten, die man bei der griechischen vergebens sucht; und mehrere der griechischen eigene hohe Vorzüge sind mit einer romantischen Composition unvereinbar. Zwischen die griechische und die romantische Tragödie hat die französische sich eingeschoben. Mit der grie-

chischen hat sie die Einfachheit, die gehaltene Feierlichkeit, und jene Beschränkung der Composition gemein, die für das griechische Theater auf die Rolle des Chors sich gründete, auf dem französischen, wo der Chor fehlt, bloß das Werk einer studirten Convenienz ist, die sich mit falsch verstandenen Aussprüchen des Aristoteles brüstet. Die Würde der französischen Tragödie ist unverkennbar; aber sie geht auch in das Conventionelle über, wo die innere Größe dem Vornehmen weicht, das den Welt- und Staatsmann ankündigt, wobei auf jedes Wort gehorcht wird, das nicht unter ähnlichen Umständen schicklich auch bei Hofe ausgesprochen werden dürfte. Daher liebt die französische Tragödie bei Corneille so sehr die Politik, und bei Racine die Galanterie im Geschmacke des Hofes Ludwig's XIV. Die langen Reden, die so oft die Handlung aufhalten und schwächen, sind nur um der Feierlichkeit willen den griechischen Tragikern nachgeahmt. Was Corneille und Racine

Großes geleistet haben, muß nach den Beschränkungen der Gattung beurtheilt werden, zu der sich diese trefflichen Dichter bequemten. Hätte der deutsche Geschmack nicht nach langer Knechtschaft diese nur für Franzosen erfundene Gattung verstoßen, so würde unser Schiller nie der Nation geworden seyn, was er ihr hoffentlich bleiben wird. Aber eine Gattung von Tragödien, die in einem ähnlichen Sinne, wie die griechische, die englische und die französische, national heißen könnte, wird dem deutschen Theater so lange fehlen, als unsre tragischen Dichter fortfahren werden, bald diese, bald jene, ausländische Gattung nachzuahmen, oder mehrere Gattungen durcheinander zu mischen.

Fünfte oder Ergänzungs-Classe.

Einer Ergänzungsclasse bedarf die Theorie der Dichtungsarten, theils um sich mit

dem Herkommen auszugleichen, theils um mehreren in ihrer Art nicht verwerflichen Geisteswerken, die zwischen der eigentlichen Poesie und der schönen Prose schwanken, den rechten Platz anzuweisen.

1. Als eine besondere Dichtungsart wird gewöhnlich das Hirtengedicht aufgeführt. Mit demselben Rechte könnte man, wenn der Stoff der Gedichte Classifications-princip werden soll, alle heroischen Gedichte, oder alle religiösen, in besondere Classen zusammenstellen, ohne darauf zu achten, ob ihre ursprüngliche Form lyrisch, oder didaktisch, oder episch, oder dramatisch ist. Denn auch das Hirtengedicht nimmt alle diese Formen an.

Die Entstehung des Hirtengedichts scheint veranlaßt zu haben, daß man es von den übrigen Dichtungsarten abgesondert hat. Man sollte glauben, die idyllische Poesie müßte älter, als jede andere, seyn,

weil die Weltgeschichte der Alten immer auf ein goldenes Zeitalter zurückweiset, da die Menschen ungefähr im Sinne einer poetischen Hirtenwelt lebten. Auch liegt in jedem menschlichen Herzen der Keim der idyllischen Poesie. Er entwickelt sich von selbst, sobald man sich über die Noth und Sorge der bürgerlichen Convenienzen, und über das Treiben und Ringen wilder Leidenschaften hinaus denkt. Aber der Mensch strebt von Natur vorwärts, und nicht zurück. Das bürgerliche Leben, dessen Vortheile wir mit so vielen Aufopferungen erkaufen, muß uns erst zur Last geworden seyn, wenn die Phantasie lebhaft hingezogen werden soll zu einem idealen Arkadien, wo der Mensch im Schooße der ländlichen Natur, einig mit sich selbst und mit der Welt, nur darauf denkt, wie er sorglos durch unschuldige Freuden sein Daseyn erweitere. Daraus erklärt sich, warum sich in der griechischen Litteratur das Hirtengedicht so spät einstellte, erst in der alexandrinischen Periode. Die älte-

ren Griechen bedurften keine bukolischen oder idyllischen Poesie. Die wirkliche Welt, in der sie lebten, war durch ein poetisches Band an das mythische Zeitalter der Götter und Heroen geknüpft, die der Phantasie mehr Beschäftigung gaben, als das einfache Leben arkadischer Hir.en. Aber wenn die vorwärts strebende Phantasie sich erschöpft hat, wendet sie sich zurück zu der Vorstellung von einem einfacheren Leben. Theokrit's Poesie, die das wirkliche Arkadien, die griechische Schweiz, dem idealen unterlegte, mußte Eingang finden, wo ein menschliches Herz der Plagen der Cultur so überdrüssig geworden ist, wie des Ungestüms der Leidenschaften; und weil doch kein menschliches Leben ohne alle Leidenschaft seyn kann, mußten die erdichteten Arkadier nur den zärtlichen Ungestüm des Herzens, den Schmerz und die Sehnsucht der Liebe, kennen. Doch wurde die poetische Hirtenwelt in Theokrit's Phantasie keine moralische Unschuldswelt. Auch benutzte Theokrit schon

seine bukolischen Erfindungen zur bloßen Einkleidung ganz anderer poetischen Ideen. In seine Fußstapfen trat Virgil. Die romantische Poesie gab den idyllischen Dichtungen ein neues Interesse. Das Ritterthum mit seiner Schwärmerei und seiner Galanterie wurde arkadisch umgekleidet. Dann nahm sich das romantische Hirtengedicht auch die Freiheit, Vorfälle und Situationen aus dem wirklichen Leben der höheren Stände, sinnreich umgekleidet, nach dem romantisch erträumten Arkadien zu verlegen. So zeigt sich die bukolische Poesie bei Sanazzar, Tasso, und den spanischen und portugiesischen Dichtern. Diese Gattung von Hirtengedichten blieb die beliebteste, bis Salomon Geßner seine Unschuldswelt erfand, die weder antik, noch romantisch ist, auch ihrer Natur nach keine scharfe Charakterzeichnung gestattet, aber in Geßner's Darstellungen durch Grazie und moralische Zartheit so bezaubert, daß ganz Europa sich vereinigt hat, diesem

Idyllendichter den Kranz zu flechten, den ihm einige neuere Romantiker wieder von seinem gefeierten Haupte herabreissen wollen. Aber auch diese Art von bukolischer Dichtung war bald erschöpft. Rückkehr zu Theokrit, dem auch Geßner gehuldigt hatte, veranlaßte in der deutschen Litteratur die Entstehung der Voß'ischen Idylle, deren Arkadien in Deutschland liegt, und zur Abwechselung auch komisch erscheint. Daß es nicht eben Hirten seyn müssen, die uns die Idee eines idyllischen Lebens anschaulich machen, hatte man schon in Italien bemerkt, als die Fischeridyllen entstanden. Auf alle ländlichen und von der bürgerlichen, besonders der städtischen Convenienz mehr oder weniger entfernten Lebensverhältnisse läßt sich die poetische Idee übertragen, die dem eigentlichen Hirtengedicht zum Grunde liegt. Nach diesem Princip hat sich die Dichtungsart besonders reizend in Voß'ens Louise erweitert. Und so kann sie sich noch mehr erweitern, wenn sie nur den Charakter der

ländlichen Einfalt behauptet. Aber wo sie diesen Charakter verleugnet, zum Beispiel in den Eklogen von Fontenelle, zerstört sie sich selbst. Eine besonders interessante Verschmelzung des Idylls mit dem Trauerspiele zeigt sich in Schiller's Wilhelm Tell.

2. Auch des beschreibenden Gedichts muß hier noch ein Mal gedacht werden. Schon oben in der Erläuterung der ursprünglichen Verschiedenheit der Dichtungsarten zeigten sich die Gründe, warum poetische Beschreibung, die in jeder Dichtungsart ihren Platz findet, keine für sich bestehende Dichtungsart werden kann, wenn die Poesie in der Richtung auf äußere Gegenstände nicht ihre wahre Bestimmung verleugnen, und, anstatt das fortstrebende Leben des Geistes in Handlungen darzustellen, der Mahlerei in das Amt fallen, und nur das Gegenwärtige ergreifen und festhalten will. Aber die an sich fehlerhafte Dich-

tungsart berichtigt sich selbst, wenn ein wirklich poetischer Geist die Beschreibung durchdringt. Dann wird das beschreibende Gedicht entweder lyrisch, oder didaktisch. So entstanden in der englischen Litteratur die poetischen Landschaftsgemählde von Denham, Dyer und Goldsmith, und die Jahrszeiten von Thomson. Auch die beiden poetischen Charaktergemählde von Milton, der Allegro und der Penseroso, gehören in diese Reihe. Kleist's lieblicher Frühling unterscheidet sich von Thomson's Jahrszeiten besonders durch die lyrische, wenn gleich ernste und zu moralischen Ansichten des Lebens begeisternde Heiterkeit, die der Frühling im menschlichen Herzen erweckt. Haller's Alpen zeigen auffallend, wie leicht diese Dichtungsart trocken und ermüdend wird; denn wo in diesem Gemählde der Schweizernatur die didaktische Würde verschwindet, haben die treuen Beschreibungen nur ein schwaches poetisches Interesse, ungeachtet aller mahlerischen Wahrheit.

3. Wie es gekommen, daß man das Epigramm oder Sinngedicht unter die Dichtungsarten aufgenommen hat, ist auch nicht schwer zu erklären. Denn das wirklich poetische Epigramm ist ein vereinzelter schöner Gedanke, der auch in einem lyrischen, oder didaktischen Gedichte einen Platz finden könnte. Lessing's geistvolle Theorie des Epigramms erschöpft den Begriff nicht, wie auch schon Herder gezeigt hat. Das satyrische Epigramm verlangt allerdings die sogenannte Spitze, die dadurch entsteht, daß die gespannte Erwartung sich plötzlich in eine komische Ueberraschung verwandelt. Fehlt dem vereinzelten satyrischen Einfalle diese Wendung, so wirkt er nur schwach. Eben diese Wendung eines Gedankens, die man in einem besondern Sinne epigrammatisch nennt, giebt gewöhnlich auch dem ernsthaften Epigramme eine Feinheit, die nur da ihren Reiz verliert, wo sie gesucht ist. Zu den wesentlichen Eigenschaften eines guten Epigramms gehört in-

dessen diese Zuspitzung nicht. Die Verwandtschaft des Geistreichen und Witzigen mit dem Schönen hat veranlaßt, daß man auch jeden in Verse gebrachten witzigen Einfall ein Epigramm genannt hat. Dadurch besonders ist der poetische Begriff von einem Epigramme poblematisch geworden. Denn eine Menge solcher versificirten Einfälle können nicht Gedichte heißen, auch wenn man sie, weil es so üblich ist, Epigramme nennt. Aber in manchem ernsten und gefühlvollen lyrischen Epigramme der griechischen Anthologie liegt mehr Poetisches, als in vielen der gewöhnlichen Oden und Lieder. Das sententiöse oder gnomische Epigramm ist ursprünglich einerlei mit dem Spruchgedichte, von dem in der Theorie der didaktischen Dichtungsarten die Rede war. Ob dergleichen Sentenzen poetisch heißen sollen, kann meistens nur nach dem Eindrucke, den sie machen, und selbst nach diesem nur unbestimmt entschieden werden. Ist der Gedanke neu, wahr, und tref-

fend, so gönne man ihm ohne grüblerische Analyse seines poetischen oder unpoetischen Gehalts die metrische Form, die ihn noch anziehender macht.

4. Anders verhält es sich mit der äsopischen Fabel. Sie ist an sich und ohne die Zugaben, die ihr die Kunst des Styls verleihen kann, nichts anders als eine rhetorische Figur, durch die ein allgemeiner Satz in der Form eines einzelnen Falles anschaulich gemacht wird. So erscheint die äsopische Fabel auch in der Beredsamkeit der früheren Zeiten. Als der Römer Menenius Agrippa das ausgewanderte Volk zurückführte durch die Erzählung der Fabel vom Streite des Haupts mit den übrigen Gliedern des menschlichen Körpers, wollte er doch gewiß nicht als Dichter wirken. Aber diese rhetorische Figur neigt sich zur Poesie schon durch die Erdichtung des einzelnen Falles, aus welchem der allgemeine Satz dem Verstande entgegenspringen soll, und

noch mehr durch eine mahlerische Darstellung. Eine geistreich erfundene und mahlerisch ausgeführte Fabel kann uns durch sich selbst eben so sehr interessiren, als durch ihre sogenannte Moral. Warum wollten wir ihr also, nach Lessing's strenger Theorie, einen durchaus prosaischen Charakter aufdringen, und nicht erlauben, daß sie sich dem eigentlichen Gedichte nähere, so gut sie kann? Nicht so leicht ist, zu entscheiden, welcher Ton und Styl der äsopischen Fabel besonders angemessen ist, wenn sie in das Gebiet der Poesie hinüber tritt. Eine gewisse Kindlichkeit des Tons ist ihr um so natürlicher, da die anschauliche Zurückführung eines allgemeinen Satzes auf einen einzelnen Fall besonders die kindliche Natur anspricht, weil Kinder das Abstracte lieber im Concreten, als unmittelbar durch Abstraction, auffassen. Erscheint nun diese Kindlichkeit als witzige Naivetät, und dabei so anmuthig, fein, und mahlerisch, wie bei Jean Lafontaine, so kann diese Behandlung der äsopi-

schen Fabel durch keine andere übertroffen werden. Aber auch an diesen Ton und Styl ist der Fabulist, der sich dem Dichter nähert, nicht gebunden. Pfeffel's sentimental-satyrische Fabeln sind nicht für Kinder, und doch in ihrer Art nicht geringer zu schätzen, als die von Lafontaine, und in der deutschen Litteratur eine eben so merkwürdige Erscheinung, wie die von Lafontaine in der französischen. Eine Vergleichung dieser Fabeln mit denen von Burkard Waldis, Gellert, Gleim, und Pignotti kann uns diese Art von Geisteswerken noch von mehreren Seiten genauer kennen lehren. Aber in den Fabeln von Lessing, die absichtlich auf allen poetischen Schmuck Verzicht thun, hat der schneidende Ton etwas Unnatürliches, so geistvoll auch die Erfindung ist.

Verwandt mit der äsopischen Fabel ist die Parabel, die, poetischer als jene, die vernunftlose Natur zum moralischen Sym-

bol der vernünftigen macht und dadurch in die Allegorie übergeht. Zu den poetischen Erfindungen dieser Art gehören auch Herder's Paramythien.

5. An die epischen Dichtungsarten erinnert uns der Roman. Aber was ist ein Roman? Will man alle Bedeutungen dieses zufällig entstandenen Wortes auf einen allgemeinen Begriff zurückführen, so ist an gar keine Theorie des Romans zu denken. Die alten französischen Rittererzählungen in Versen nennen sich Ritterromane, sind aber eigentliche Gedichte, die mit dem romantischen Fabliaux, von denen oben die Rede war, in eine Classe gehören. Der alte französische Roman von der Rose ist eine episch geformte Allegorie. Von ganz anderer Natur ist die Reihe von alten Ritterromanen, an deren Spitze der Amadis von Gallien steht. Nach den Abenteuern und Liebesgeschichten, die in diesen Romanen erzählt werden, nennt man bekanntlich oft

alles Abenteuerliche romanhaft, und wohl gar jede Liebesgeschichte einen Roman. Aber man spricht auch von historischen und politischen Romanen ohne Abenteuer und Liebesgeschichten. Man hat Romane in der Form von Briefen und von Tagebüchern. Von allen diesen und ähnlichen Werken verlangt man, daß sie nicht in Versen geschrieben seyn sollen, um für Romane zu gelten, wenn man nicht etwa an die alten französischen Ritterromane denkt; und doch stellen die meisten neueren Aesthetiker die Romane unter die Gedicht, wie Geßner's Idyllen und andre poetische Werke, denen die metrische Form fehlt. Abgesehen von diesem Streite der Begriffe, der die Theorie zu keinem Ziele führen kann, liegt das Wesen des eigentlichen und gewöhnlich so genannten Romans in dem Verhältnisse der Poesie zur Prose. Der Roman in der bestimmteren und ästhetischen Bedeutung des Worts schwebt als ein Erzeugniß der Phantasie zwischen der eigentlichen Poesie und der schönen Prose.

Er ist eine erdichtete Geschichte, die sich die Form einer wahren giebt, um in dieser Form durch eine Täuschung, die den meisten Menschen willkommener, als die poetische, ist, das allgemeine Interesse zu fesseln. Die Erfahrung hat längst bewiesen, daß diese Art von Geisteswerken leicht ein weit größeres Publicum findet, als das anziehendste und bewundernswürdigste Gedicht. Der Roman benutzt die prosaische Stimmung, in der sich der Mensch gewöhnlich befindet, um ihn zu überschleichen mit einer unterhaltenden Dichtung, in der er sich mehr wie zu Hause fühlen soll, als wenn ein Gedicht ihn anspricht. Er spricht also nicht in Versen, damit nicht schon die metrische Form den Dichter verrathe; aber er kann nicht nur kleine Gedichte in sich aufnehmen, um an seine Verwandtschaft mit der Poesie zu erinnern; er geht zuweilen durch Erfindung und Ausführung fast ganz in das Gebiet der eigentlichen Poesie über, und wird dann um so poetischer ge-

nannt. Zuweilen ahmt er aber auch eine historische und einer prosaische Darstellung so täuschend nach, als ob man nicht zweifeln sollte, daß man eine wahre Geschichte lese. Er unterscheidet sich durch belehrenden Intalt von dem Mährchen, das zwar auch nicht in Versen spricht, aber auch nicht verhehlt, daß es uns mit wunderbaren und unglaublichen Dingen unterhalten will. Der Roman zieht auch wohl das Wunderbare, wo er es zuläßt, in das Natürliche so geschickt herüber, daß das Unglaubliche beinahe glaublich wird. Gerade diese prosaische Täuschung, die dem Romane eigen ist, macht die gemeine Romanenleserei so verderblich. Der gemeine Roman — und mit sehr beschränkten Talenten läßt sich für das große Publicum ein unterhaltender Roman schreiben — belügt den Leser, der weder sich selbst, noch die Welt, genug kennt, mit verzerrten Darstellungen des Lebens. Der gute Roman erweitert unsre Menschenkenntniß, oder er bestätigt sie. Der gute Roman ist schön in allen

Verhältnissen, durch die er sich dem echten Gedichte nähert. Er kann sehr lehrreich und in mehreren Beziehungen sehr nützlich werden, wenn er, ohne das Interesse der geistvollen und lebendigen Unterhaltung zu stören, mancherlei Wahrheiten in allgemeineren Umlauf bringt.

Mit Recht hat die Kritik den historischen Roman unter allen Gattungen von Romanen am wenigsten begünstigt, obgleich der älteste aller Romane, die wir kennen, die Cyropädie von Xenophon, zu dieser Gattung gehört. Viel gesunde Moral und Politik läßt sich allerdings in solchen Erzählungen niederlegen; aber für das poetische Interesse kann wenig gesorgt werden, wo ein Hauptzweck ist, für politische Wahrheiten zu interessiren; und die Nachahmung der wahren Historiographie in einem Gemische von historischen Thatsachen und erdichteten Zusätzen stört dasjenige Interesse für Wahrheit, das die Würde der wahren Ge-

schichte sichern soll. Die Ritterromane, an deren Spitze der wahrhaft poetische Amadis von Gallien steht, werden in unsern Zeiten nicht leicht einem Leser den Kopf verrücken, wie dem schwärmerischen Don Quixote nach der Dichtung des Cervantes; aber je poetischer sie erfunden sind, desto mehr ist zu bedauern, daß sie sich nicht auch der Form nach ganz in Gedichte verwandelt haben. Die Schäferromane, die sonst in Spanien und Portugal so beliebt waren, und auch in Italien und Frankreich geschätzt wurden, mußten aus der Mode kommen mit der romantischen Schäferwelt, zu der sie gehören; und doch unterscheiden sich die vorzüglichsten unter ihnen, die Diana von Montemayor, die Galathee von Cervantes, und das Arkadien von Sanazzar, nur durch den Mangel der metrischen Form von den reizendsten Hirtengedichten der romantischen Gattung. Lustige und satyrische Romane werden nie aus der Mode kommen, wenn sie übrigens einen Ton treffen, den

nicht nur dieses oder jenes Zeitalter hören will. Der bewundernswürdige Don Quixote von Cervantes steht unter diesen Romanen in der ihm eignen poetischen Haltung noch immer als unerreichtes Muster da, als allgemeine Satyre auf jede Art von Schwärmerei, die den Kopf eines groß und edel gesinnten Menschen verrückt. Die merkwürdigste Erweiterung hat der Roman in neueren Zeiten durch Richardson und andre englische Schriftsteller erhalten, die zuerst aus dem Familienleben den Stoff zu ihren Erfindungen schöpften. Der Familienroman verleugnet aber auch gewöhnlich am meisten seine Verwandtschaft mit der Poesie. Seitdem diese Gattung die beliebteste geworden ist, haben auch ältere Gattungen von Romanen sich nach ihm umgeformt, zum Beispiele der komische Roman. Die sentimentalen Romane und die humoristischen haben, dem Geschmacke des Zeitalters gemäß, gewöhnlich auch das Familienleben zum Gegenstande. Aber keine Gat-

tung von Romanen mißlingt leichter, als der Familienroman, weil er nur den wenigen Schriftstellern gelingen kann, die mit seltener Menschenkenntniß, geistreich und durchaus nicht phantastisch, aus dem wirklichen Familienleben die interessantesten Verhältnisse hervorzuheben, und sie nicht ohne poetischen Sinn in den Formen der Prose darzustellen verstehen. Unter diesen Formen der Prose hat die Briefform für den Roman den Vortheil, daß sie, wie im Drama, die Hauptpersonen sich selbst darstellen läßt. Aber die Romane in Briefen fallen auch sogleich in das Unnatürliche, wenn der Briefschreiber, wie gewöhnlich, seine eigne Individualität in fremde Naturen hineinschiebt.

Zweite Abtheilung.

Einige Grundsätze zur Theorie der schönen Prose.

Zweite Abtheilung.

Einige Grundsätze zur Theorie der schönen Prose.

I.

Allgemeine Charakteristik der schönen Prose.

Wenn die Poesie durch eine scharfe Linie von der Prose geschieden werden könnte, so würde es gar keine schöne Prose geben. Denn alles, was Schönheit der Rede heißen kann, vereinigt sich in der Poesie. Aber um den allgemeinen Begriff von schöner Prose richtig aufzufassen, müssen wir uns noch ein Mal vor dem gemeinen Irrthume

sichern, von dem schon zu Anfange der Poetik die Rede war. Wir müssen weder die Beredsamkeit, die sich vorzugsweise so nennt, für eine eigentlich schöne Kunst, noch die allgemeine Theorie des guten, d. i. zweckmäßigen und überhaupt vernünftigen und nicht geschmacklosen Styls der Prose für einen Theil der Aesthetik ansehen. Die Prose ist untadelhaft, wenn sie, den Gesetzen der Sprache gemäß, richtig und rein, klar, bestimmt, nicht schwerfällig, und nicht das Gefühl des Schicklichen beleidigend, ihren theoretischen, oder praktischen Zweck erreicht, oder auch das Gefühl derer, an die sie gerichtet ist, zu einer Theilnahme stimmt, die wahr und innig, aber nicht poetisch seyn soll. Der ästhetische Reiz, den die Phantasie zu diesen wesentlichen Eigenschaften der guten Prose hinzufügen kann, ist eine freye Zugabe, die aber auch nur da einen Werth hat, wo sie dem nächsten und eigentlichen Zwecke alles prosaischen Ausdrucks nicht entgegenwirkt. Auch die elegante

Prose, deren ästhetische Vorzüge sich auf eine gefällige Leichtigkeit und Feinheit in der Wahl der Wörter und Wendungen beschränken, ist noch lange nicht schön.

Der Styl der guten Prose, sie mag sich der Poesie nähern, oder gar nichts mit ihr gemein haben, bleibt immer Styl der Sache. Für ihren Gegenstand will die gute Prose interessiren, nicht für die ästhetische Form, die ihm die bildende Phantasie geben kann. Es giebt eine trockene Verstandesprose, die in ihrer Art musterhaft ist. Diese veredeln wollen durch feine Wendungen und reizende Bilder, heißt, sie entstellen. Nicht genug kann die Theorie eines guten prosaischen Styls vor der Zwitterprose warnen, die man auch wohl die poetische zu nennen beliebt. Horaz nennt ein Mal die reine Prose eine Sprache zu Fuß (sermo pedestris). Dieser Metapher gemäß könnte die sogenannte poetische Prose eine Dragonerprose heißen, die sowohl

zu Fuß, als zu Pferde, dienen will. Ihre gewöhnlichen Kennzeichen sind eine studirte Feierlichkeit; prunkende, entweder abnutzte, oder affectirte Metaphern; Prachtwörter, die gewöhnlich für die Sprache der Poesie zurückgelegt werden, z. B. Rosse für Pferde; oder Prachtphrasen, z. B. "Drei Mal hatten sich die Geschlechter der Menschen erneuert", anstatt: Beinahe hundert Jahre waren vergangen. Auch die schönste poetische Blume kann eine fade Floskel werden, wenn sie in den Boden der Prose verpflanzt wird. Schönheit der Prose ist durchaus etwas anders, als Schmuck des Styls. Die Stylistiker nach deren Principien der Unterschied zwischen Poesie und Prose vorzüglich im Style zu suchen ist, verrücken den wahren Standpunkt der Kritik zuweilen noch dadurch besonders, daß sie in Anleitungen zu einem guten Style verfahren wie Adelung, der in seinem Buche über den deutschen Styl zuerst vom prosaischen, dann vom poeti-

schen Style handelt, und auch dadurch beiläufig beweiset, daß nicht leicht ein Kritiker für das Wesen und das Eigenthümliche der Poesie unempfänglicher war, als dieser um die deutsche Sprache hochverdiente Grammatiker.

Die schöne Prose nähert sich der Poesie, indem sie mehr noch durch ihren Geist, als durch die ihr angemessene Darstellungsart einen Eindruck auf uns macht, der zwar immer von dem poetischen wesentlich verschieden bleibt, aber ihm doch darin ähnlich ist, daß er in harmonischen Verhältnissen auch die Phantasie, nicht den Verstand allein, beschäftigt, und das geistige Urgefühl des Menschlichen in uns aufregt, von welchem alle ästhetische Reflexion ausgeht. Aber auch diese Prose würde aufhören, wahre Prose zu seyn, wenn das ästhetische Interesse sich nicht freundlich zu dem theoretischen, oder praktischen, gesellen könnte, ohne dieses zu ver-

drängen, oder über es zu herrschen. Wo also nur der kalte Verstand beschäftigt seyn soll, da ist gerade die trockenste, von allen ästhetischen Reizen entblößte Prose die beste, wenn sie nur nicht durch Sprachfehler, schleppenden Styl, Verworrenheit, und ähnliche Mißverhältnisse, ihrer eigentlichen Bestimmung entgegenwirkt, indem sie zugleich den guten Geschmack zurückstößt, und den Gesetzen des gesunden Verstandes widerstreitet. Wo aber der Zweck der Prose ist, auch das Gefühl für ihren Gegenstand zu erwärmen, oder, wo auch ohne alle weiteren Zwecke nur das Herz sich frei und natürlich ausspricht, da geht von selbst der prosaische Ausdruck bald mehr, bald weniger, in den poetischen über. Das Gefühl weckt die Phantasie. Der Verstand, der doch auch nicht verstummen will, sucht nun Vergleichungen und Bilder. Die logische Ordnung nähert sich dann der ästhetischen. Die Sprache erhält ein ästhetisches Leben, in-

dem sie doch nichts weiter seyn will, als treffend und natürlich.

Der Styl der schönen Prose kann so mannichfaltig seyn, als der Styl der Poesie. Innerhalb der Grenzen, zwischen denen das Schöne liegt, können Verstand und Phantasie auch in prosaischen Geisteswerken dem Stoffe eine Menge von Formen geben, deren jede in ihrer Art vortrefflich seyn kann. Der Styl der Historiographie zum Beispiel ist auffallend verschieden bei Thucydides und Xenophon, Tacitus und Livius, Hume und Johannes Müller; und jeder dieser Historiker ist auch in ästhetischer Hinsicht ein ausgezeichneter Schriftsteller. Wo in dem Style der Prose weder die Individualität des Schriftstellers, noch sein Zeitalter, oder seine Nation, und überhaupt nichts erscheint, das ein wirkliches Leben ausdrückt, da ist der Styl charakterlos und gewöhnlich auch geistlos. Aber wie mannigfach auch die schöne Prose sich ge-

stalte; ihr schönster Schmuck ist eine geistvolle Simplicität. Sie verstößt alles Gemeine und Platte; aber sie sucht auch nicht durch irgend einen Reiz zu glänzen. Die kokettirende Prose einiger Schriftsteller, die gar nicht verhehlen kann, daß sie durch allerlei kleine Künste gefallen will, verdient denselben Spott, wie die pretiöse, die sich ein eigenes und ungemeines Ansehen von Eleganz, oder Wichtigkeit, oder Nachdrücklichkeit, zu geben sucht durch ängstlich auserlesene Wörter und Wendungen, um alles recht treffend zu sagen, aber ja nichts auf die gewöhnliche Art. Das Gewöhnliche soll in guter Prose nicht anders, als auf gewöhnliche Art, ausgedrückt werden, weil der prosaische Styl nie aufhören soll, Styl der Sache zu seyn. Mit dem inneren Interesse seines Gegenstandes soll er sich heben und senken. Er soll das natürlichste Kleid der Gedanken und Gefühle, und in keinem Sinne ein Staatskleid seyn. Metaphern und andre Tropen entstehen in ihm

von selbst, wenn Witz und Phantasie dem kalten Verstande zur rechten Zeit zu Hülfe kommen. Aber wo eine Metapher die andere jagt, oder, wo jeder vernünftige Gedanke zugleich als ein witziger Einfall hervorspringen soll, da scheue die Kritik sich nicht, über einen solchen Styl das Verdammungsurtheil auszusprechen, auch wenn sie dem Genie des Schriftstellers huldigt.

Was in der Poesie der Vers, das ist in der schönen Prose der ungebundene Rhythmus oder Numerus. Auch dieser entsteht von selbst, wenn der Ausdruck vollkommen mit dem Gedanken harmonirt, und jedes Glied einer Periode sich natürlich, wie in einem organischen Gebilde, an das andere anschließt. Die schlechten Perioden der gemeinen Prose sind unnatürlich. Ungeschicklichkeit in der Behandlung der Sprache, verbunden mit einem unbehülflichen Streben nach einer gewissen Würde, hat sie veranlaßt, und geistlose Nachahmung

pflanzt sie fort von einer Canzlei zur andern, und von einer Schule zur andern. Die numeröse Prose verbindet kurze Sätze abwechselnd mit eigentlichen Perioden, die dann wieder von selbst bald länger, bald kürzer, ausfallen. Nur in Perioden von einigem Umfange kann sich das rhythmische Verhältniß ihrer Glieder zu einander in harmonischer Einheit abründen. Wo aber diese Ründung der Perioden nur im mindesten künstlerisch auf den ästhetischen Effect berechnet scheint, ist sie dem Geiste der wahren Prose eben so zuwider, als ein regelmäßiger Sylbentact, der sogleich den Künstler verräth. Unnatürlich gestreckte oder verwickelte Perioden machen den Styl schleppend und verworren. Der zerhackte Styl (style coupé), wie die Franzosen ihn nennen, der um der leichteren Beweglichkeit willen alle langen Perioden flieht, und immer von einem kurzen Satze rasch zum andern forthüpft, ist ganz passend für conversationsmäßige Entwickelung einer Gedanken-

reihe, und für ihre Erzählungen, die mehr unterhalten, als belehren sollen; aber eben dieser rasche Styl wird unmännlich und zuweilen sogar unnatürlich, wo der Verstand, oder das Gefühl, einen ernsten Gang gehen, und das Wichtigere von dem Unwichtigen auch dadurch sich scheidet, daß nur inhaltschwere und kräftige Gedanken, abwechselnd mit minder wichtigen, die aber in den Zusammenhang gehören, in kurzen Sätzen hervortreten. Das Gewöhnlichere, das zum Zusammenhange gehört, umgiebt dann in längeren, oder kürzeren, Perioden einen andern Hauptsatz, wie die Schale den Kern. Eine Periode, die keinen solchen Kern hat, ist kraftlos, auch wenn sie noch so harmonisch lautet.

II.

Aesthetische Ansicht einiger Arten von prosaischen Schriften.

Es giebt eine Art von Prose, die von der Kritik unberührt bleiben muß, und die auch selten und nur zufällig in der Litteratur erscheint. Dieß ist die Prose desjenigen Gefühls, das ohne Dichtung frei aus dem Herzen strömt, ohne alle andere Absicht, als die, sich mitzutheilen. Vor dem Publicum auf diese Art sein Herz ausschütten, nicht um einen Eindruck zu machen, durch den ein Zweck erreicht werden soll, sondern einzig und allein, um zu sagen, was man empfindet, ist ein Zeichen von Geistesschwäche. Was aber jemand in diesem Sinne für sich selbst niederschreibt, oder den freundschaftlichsten Briefen anvertrauet, sollte man, wenn es dem Publicum

in die Hände geräth, nie so beurtheilen, als ob es auch der schönen Litteratur angehörte.

Diejenige Prose, die ein Gegenstand der ästhetischen Kritik ist, hat einen bestimmten Zweck, der aber immer außer dem freien Interesse für da Schöne liegt. Keine schöne Prose trägt, wie die Poesie, ihren Zweck in sich selbst. Die ästhetische Wirkung ist ihr immer nur Mittel, für den Gegenstand, von welchem die Rede ist, auch das Gefühl und die Phantasie auf eine ähnliche Art, wie durch poetische Darstellung, zu gewinnen. Nun lassen sich alle nicht ästhetischen Zwecke im Allgemeinen eintheilen in theoretische, praktische, und religiöse. Die Prose hat einen theoretischen Zweck, wenn sie den Verstand unterrichten, oder das Gedächtniß bereichern, also überhaupt bewirken soll, daß etwas begriffen, oder behalten werde. Praktisch ist ihr Zweck, wenn sie auf den Willen wirken will, damit etwas gethan werde. Beide Zwecke sind aber oft unzer=

trennlich, und beide können sich vereinigen in dem religiösen oder der Erweckung der frommen Andacht. Der praktische Zweck schließt immer irgend einen theoretischen in sich, insofern, als der Mensch nicht blindlings handeln soll. Aber wer auf den Willen Anderer zu wirken sucht, um Gesinnungen und Entschließungen zu erwecken, darf das Gefühl nicht müssig bleiben lassen; und auch theoretische Forschungen können sehr belebt werden durch die Mitwirkung von Gefühlen, die sich zu dem Interesse für Wahrheit gesellen, wenn der Gegenstand des Nachdenkens auf irgend eine Art das menschliche Herz berührt. Aber nur durch Kraft, Fülle, und Tiefe des Gefühls, von dem man selbst erwärmt ist, kann man die Brust Anderer bewegen. Gefühlsaffectation verräth sich selbst, und stößt zurück, wie die Heuchelei. Nach diesen beiden Gesichtspunkten, dem Unterschiede zwischen einem theoretischen, einem praktischen, und einem religiösen Zwecke der Prose, und dem Ver-

hältnisse dieser Zwecke zur Beschäftigung des Verstandes und des Gefühls, lassen sich die prosaischen Schriften, die der schönen Litteratur angehören, in die folgenden Classen ordnen.

Wenn die Prose einen theoretischen Zweck hat, will sie uns Kenntnisse mittheilen durch Darstellung entweder des Einzelnen, oder des Allgemeinen. Im ersten Falle ist sie entweder beschreibend, oder erzählend; im zweiten Falle zeigt sie sich räsonnirend d. i. didaktisch in einer bestimmtern Bedeutung des Worts. Hat die Prose einen praktischen Zweck, auf irgend eine Art den Willen zu Entschließungen und Handlungen zu bestimmen, so wird sie oratorisch im eigentlichen und bestimmtern Sinne. Die oratorische Kraft der Prose ist aber nicht beschränkt auf die eigentlichen Reden, von denen sie den Namen hat, obgleich sie sich in diesen Reden vorzüglich zeigt. Im würdigen Ausdrucke wahr-

haft religiöser Gedanken und Gefühle durch Worte ohne Poesie vereinigt sich das Theoretische mit dem Praktischen nach der Natur des Gegenstandes. Eine besondere Art von schöner Prose, die man die religiöse nennen könnte, findet also nicht Statt. Wo der praktische Zweck nur durch Aufklärung des Verstandes erreicht werden soll, da wird der Styl von selbst ganz theoretisch. Aber zu den wesentlichen Formen, durch die sich die prosaischen Schriften ästhetisch von einander unterscheiden, kommen dann noch zufällige, z. B. die dialogische, und die Briefform.

1. Die beschreibende Prose kann in ihrer Art vortrefflich seyn, wenn sie nur, wie alle gute Prose, nicht sprachwidrig, nicht verworren und steif und schleppend ist, und ihrer Bestimmung gemäß uns eine anschauliche und klare Vorstellung von dem beschriebenen Gegenstande giebt. In einer solchen nicht geschmacklosen, aber auch noch

lange nicht schönen Prose kann man eine Menge von Dingen meisterhaft beschreiben, wie Linné die Producte der Natur, und Theophrast die moralischen Charaktere. Wer eine solche Beschreibung, die ihren theoretischen Zweck für den Verstand erreicht, mit ästhetischen Reizen ausgestattet sehen möchte, für den ist sie nicht verfaßt. Aber nicht immer ist der wissenschaftliche Ernst so strenge, wie er in gewissen Verhältnissen seyn muß. Eine sanfte Wärme des Gefühls kann sich ohne Störung das Verstandesinteresse prosaischen Beschreibungen mittheilen, die darum noch keinen poetischen Eindruck machen sollen. Es giebt Gegenstände, die man unnatürlich beschreibt, wenn man ihre Eigenschaften, die das Gefühl ansprechen, nur für den kalten Verstand aufzählt, z. B. schöne Kunstwerke, schöne Gegenden, und große, oder liebenswürdige Menschen. Eine natürliche Beschreibung solcher Gegenstände nähert sich der Poesie durch mahlerische Anschaulichkeit, ohne irgend einen erdichteten

Zusatz. Solche Beschreibungen entstellen, wenn sie am rechten Orte angebracht sind, selbst die Welt- und Staatsgeschichte nicht. Livius war kein Dichter, als er seine Erzählung von Hannibal's Zuge über die Alpen durch Beschreibungen belebte, die auch in einem Gedichte schön seyn würden. Auch die moralischen Charakterbeschreibungen in historischen Werken verlangen eine Wärme des Styls, durch die der Geschichtschreiber beweiset, die er sich für die Würde des Menschen anders interessirt, als der Mathematiker Triangel und Quadrate betrachtet. Ueberhaupt erscheint die beschreibende schöne Prose selten allein; öfter in Verbindung mit der historischen und der eigentlich oratorischen.

2. Die erzählende Prose wird schön durch verständige und geistvolle Annäherung zu der epischen Poesie. Eine erzählende Schrift in echter Prose, auch wenn die erzählte Begebenheit noch so interessant ist,

muß durchaus einen andern Eindruck machen, als ein Gedicht. Aber mit dem ernstesten Interesse für historische Wahrheit und für die Resultate, die der Verstand aus erzählten Begebenheiten ziehen soll, streitet nicht eine anschauliche Darstellung des Merkwürdigen, und ein lebendiger Ausdruck der Empfindungen, die durch wirkliche Ereignisse in einem nicht ausgetrockneten, für das Gute und Große begeisterten, und gegen das Schlechte und Niedrige entrüsteten Gemüthe ohne alle Poesie erregt werden.

Herrschen soll in jeder Erzählung, die kein Gedicht, kein Roman, und kein Mährchen seyn will, das Interesse für historische Wahrheit. Wo dieses in einem solchen Werke nicht über alle ästhetischen Eindrücke herrscht, da ist der Schmuck des Styls, und wäre er noch so reizend, loser Flitterstaat. Das trockenste historische Werk, mit kritischer Umsicht und Genauigkeit aus den Quellen geschöpft, und mit strenger

Gewissenhaftigkeit die Thatsachen nach den Graden ihrer Glaubwürdigkeit lehrreich zusammenstellend, ist mehr werth, als die eleganteste und unterhaltendste Erzählung, die ohne historische Kritik, ohne Ernst und Strenge, flüchtig und unzuverlässig, zusammenrafft, was sie eben gebrauchen kann, um wie ein Roman zu gefallen. Aber wenn ein historisches Werk den Gipfel der Vortrefflichkeit erreichen will, verbindet es mit der wissenschaftlichen Vollkommenheit die ästhetischen Eigenschaften, ohne die es weit weniger belehrend, bildend, und gemeinnützig ist, als es seiner Natur nach seyn kann.

Die eigentliche Historiographie oder historische Kunst — denn die übrigen prosaischen Erzählungsarten gehen die schöne Litteratur wenig an — hat ihre natürliche Verwandtschaft mit der epischen Poesie durch die ältesten historischen Werke beurkundet. Nicht trockene Thatsachen zu sammeln und

aufzubewahren, ist die älteste Bestimmung der Geschichte. Die merkwürdigen Sagen, an die sich die ersten Geschichtsbücher anschließen, waren früher durch nationale Gesänge fortgepflanzt, und eben so, wie diese Gesänge, bestimmt, mit dem Andenken an eine merkwürdige Vergangenheit edle Gefühle und gemeinnützige Grundsätze zu verknüpfen. So lange die wahre Geschichte noch unmittelbar mit der Poesie zusammenhing, verlor sie sich in Poesie, also auch in Erdichtung. Aber auch nachdem sie sich selbst verstehen und die Verführungen der interessanten Erdichtung von sich abwehren gelernt hatte, wollte sie nicht kalt werden, wie das Blatt, auf dem sie geschrieben stand. Die Musen, die der epische Dichter angerufen hatte, sollten auch den redlichen Berichtabstatter begeistern, nicht, die historische Wahrheit dem ästhetischen Interesse aufzuopfern, aber in einfacher Prose anziehend und anschaulich so zu erzählen, daß die Phantasie sich ein klares Bild von

den Dingen machen könne, das Gefühl zur Theilnahme ermuntert werde, und der Verstand einigermaßen erkenne, warum sich ereignen mußte, was sich ereignet hat. So erscheint die echte Historiographie in ihrer ersten Simplicität bei dem ehrwürdigen Herodot. Auch die Maschinerie des höheren Epos ist bei ihm durch die eingestreueten Orakel angedeutet. Aber auch Thucydides, der das erste classische Muster eines historischen Werks aufgestellt hat, fand nicht nöthig, auf anschauliche und lebendige Darstellung Verzicht zu thun, um seinen gediegenen Pragmatismus nicht zu schwächen. Auch er ließ noch, und eben so die großen römischen Geschichtschreiber nach ihm, die merkwürdigen Personen nach epischer Art Reden halten, die niemand täuschten, weil jedermann wissen könnnte, daß sie nur als rhetorische Figuren wirken sollten. Es ist bekannt, wie geschickt die Alten diese Figur benutzten, die moralischen und politischen Wahrheiten, die aus dem Zusammenhange

der Begebenheiten hervorgehen, noch eindringlicher und weniger dogmatisch auszusprechen, als, wenn der Geschichtschreiber selbst sie, in eignem Namen räsonnirend oder pragmatisch, wie man es nennt, in die Erzählung verwebt. Ueber die Grenzen des Pragmatismus in der Historiographie läßt sich nach ästhetischen Principien allein nicht urtheilen. Der vorzüglichste Pragmatismus ist unstreitig derjenige, der in der Erzählung selbst liegt, wenn die Begebenheiten in durchdachter Zusammenstellung so geordnet sind, daß die allgemeinen Lehren, die der Verstand aus ihnen ziehen soll, ungefähr so, wie aus einer gut erzählten Fabel die sogenannte Moral, hervorspringen, auch ohne besonders ausgesprochen zu werden. Aber nicht jeden Leser, dem das Geschichtsbuch nützen soll, redet der Geist der Geschichte so vernehmlich an, wie den denkenden Geschichtschreiber selbst. Von einem Thucydides, Tacitus, und Johannes Müller, lassen wir uns gern auch durch allge-

meine Betrachtungen und Schlüsse unterrichten, die unserm Verstande nicht so geläufig sind. Und unter diesen Betrachtungen können wahrhaft schöne Gedanken seyn, die kein didaktischer Dichter zu verschmähen Ursache hätte.

Die Verwandtschaft zwischen der Historiographie und der epischen Poesie verleugnet sich auch nicht in andern Zügen historischer Meisterwerke. Chronologisch muß zwar der Geschichtschreiber erzählen; nicht, wie durch einen Zauber, uns mitten auf den Schauplatz der Begebenheiten versetzen. Aber schon um des innern Pragmatismus der Erzählung willen, muß der Geschichtschreiber, wie der epische Dichter, die Theile des historischen Ganzen harmonisch ordnen, ein helleres Licht auf die Hauptpartieen werfen, und das weniger Wichtige hinter das Wichtigere in Schatten stellen. Er muß die Charaktere, so weit sie historisch bekannt sind, eben so treffend zu zeichnen ver-

stehen, als wenn wir sie uns episch vergegenwärtigen sollten. Und so, wie das epische Interesse eine gewisse Ruhe des Styls ohne Kälte verlangt, verträgt sich die historische Ruhe, die zum Ausdrucke der Unparteilichkeit gehört, mit einer moralischen Wärme, die in die ganze historische Composition eindringen und auch den Styl beleben kann. Wer dem Geschichtschreiber verbietet, durch seine Erzählungsart kund zu thun, daß er das Große bewundert, das Edle liebt, und das Niedrige verabscheuet, der muthet ihm nicht nur zu, daß er aufhöre, wahrer Mensch zu seyn, um sich zum tüchtigen Erzähler zu bilden; er raubt der Geschichte auch einen wesentlichen Theil des Verdienstes, das sie sich, ohne die mindeste Verletzung ihrer höchsten Gesetze, um die moralische Bildung der Nachwelt erwerben kann. Alles, was zur Verwandtschaft der Historiographie und der epischen Poesie gehört, zeigt sich aber vollendet nur in der Staats- und Weltgeschichte;

weniger in der Biographie; und noch weniger, aber doch zum Theil auch, in der Geschichte der Litteratur und Kunst. Chroniken, die nur Ereignisse aufzählen, liegen ganz außer dem Gebiete der schönen Litteratur; aber auch Annalen, die der Chronik das Gepräge der höheren Historiographie aufdrücken, wie die von Tacitus, entfernen sich ihrer Natur nach weiter von der epischen Poesie, als ein Werk, das ein historisches Ganzes umfaßt, und seine innere Verwickelung und Auflösung hat wie die Epopöe.

3. Die didaktische Prose hat ursprünglich und ihrer gewöhnlichen Bestimmung gemäß mit der Poesie so wenig gemein, daß fast alles, was über ihre zweckmäßigste Bildung zu sagen ist, der Logik und der allgemeinen Theorie eines guten prosaischen Styls, der auf ästhetische Reize Verzicht thut, überlassen bleiben muß. Will man eine Abhandlung schön geschrieben

nennen, wenn sie nach einer guten Disposition klar, bestimmt, ohne pedantischen Prunk, ungezwungen, und durch diese Vorzüge anziehend, ihren Gegenstand entwickelt, so erweitert man den Begriff des Schönen, wie es im gemeinen Leben auch sonst gebräuchlich ist. Abhandlungen schaden aber ihrem innern Interesse bei Lesern von gebildetem Geschmacke durch positive Geschmacklosigkeit ihrer Form. Auch ist nicht einzusehen, warum irgend eine Abhandlung, ihr Gegenstand mag noch so abstract seyn, verworren, schleppend, steif, geschrieben und mit Kunstwörtern überladen seyn müßte. Aber auch eine schlecht verfaßte Abhandlung, die gründlich und scharfsinnig durchgeführt ist, wird den Mann von Geschmack, der sich eines denkenden Kopfes erfreuet, mehr anziehen, als ein elegantes Geschreibe, das den gewöhnlichen Fehlern der Schulwissenschaft durch Seichtigkeit zu entgehen sucht. Die didaktische Prose entzweiet sich mit sich selbst, sobald sie im mindesten das ruhige Verstan-

desinteresse, dem sie dienen soll, vernachlässigt, oder es gar absichtlich zurücksetzt, um durch anziehende Darstellung irgend einer Classe von Lesern mehr zu gefallen.

Nur auf zweierlei Art kann die didaktische Prose ein ästhetisches Interesse, das ursprünglich in ihrer Natur nicht liegt, mit ihrer wahren Bestimmung vereinigen. Es giebt eine Kunst, Gedanken so zu entwickeln, wie sie nach der natürlichsten Verknüpfung unter einander in den Tiefen des Bewußtseyns mit unsern geistigen Gefühlen gleichsam organisch zusammenhängen. Wer diese Kunst versteht, z. B. Plato, der setzt den aufmerkenden Geist in einen der Zustände des Selbstdenkens, wo Gefühl und Phantasie den Verstand nicht bestechen, oder beschränken, aber ihm das Denken selbst erleichtern, indem alle geistigen Kräfte unter der Autorität des Verstandes harmonisch zusammen wirken. Oder die didaktische Prose erhält schöne Züge durch geistreiche Re-

flexionen. Was geistreich im ästhetischen Sinne ist, hat die allgemeine Aesthetik gezeigt. Aber nicht in allen Abhandlungen können solche Reflexionen Statt finden, die wahr und treffend sind, einen ungewöhnlich hellen Blick voraussetzen, und, wie witzige Einfälle, durch eine gewisse Neuheit überraschen. Wo die didaktische Prose eine oratorische Wärme annimmt, hört sie auf, rein didaktisch zu seyn.

4. Daß die oratorische Prose durch ihre Verwandtschaft mit der Poesie Veranlassung zu einem falschen Gegensatze zwischen Poesie und Beredsamkeit gegeben, hat die Vorerinnerung zu dieser litterarischen Aesthetik gezeigt. Zu dem Vorurtheile, das die Theoretiker verführt hat, Poesie und Beredsamkeit als zwei schöne Redekünste einander gegenüber zu stellen, ist noch die eben so falsche Meinung hinzugekommen, der Zweck der Poesie sey, zu gefallen, der Zweck der Beredsamkeit, zu überreden. Einen

unwürdigern Begriff kann man sich von der Poesie nicht machen, als, wenn man ihr keinen höhern Zweck zuerkennt, als den, zu gefallen; denn nur durch die Art, wie das Schöne gefällt, erhält es den innern Vorrang vor so vielem Andern, das uns aus andern Ursachen eben so sehr, oder noch mehr, gefallen kann. Und nach jener Meinung käme die Beredsamkeit, auch nur ästhetisch betrachtet, über der Poesie zu stehen; denn gefallen muß doch auch, was überreden will; aber vieles, was wir hören und lesen, gefällt, ohne zu überreden. Wo die Beredsamkeit nichts weiter, als Ueberredungskunst, ist, das heißt, wo sie durch ihre Wirkung auf die Einbildungskraft und durch die Gewalt der Gefühle und auch wohl der Leidenschaften, die sie erregt, den Verstand verwirrt, und wahre Ueberzeugung unmöglich macht, da ist sie nicht, was wahre Beredsamkeit seyn soll. Der strenge Tadel, den Kant über diese Ueberredungskunst ausspricht, ist völlig gegründet. Alle

absichtliche Ueberredung auf Kosten der Ueberzeugung ist ein betrügerisches Spiel; das ein Talent, durch Worte einen Eindruck zu machen, mit den Ansprüchen treibt; die jedes moralische Wesen an Wahrheit hat. Wer den Irrthum, in dem er selbst befangen ist, durch Sophismen verbreitet, die er für bündige Schlüsse hält, dessen Rechtlichkeit trifft kein Tadel, auch wenn er mit seinen Ansichten und Meinungen zugleich die Gefühle ausspricht, die ihn selbst täuschen. Ueberreden kann man aber auch durch kalte Sophismen, die den Verstand irre führen, wenn der dialektische Trug sich hinter der Anordnung der Worte versteckt. Wäre also Beredsamkeit einerlei mit Ueberredungskunst, so müßte auch der kalte Sophist, der auf diese Art seinen Zweck erreicht, zu den Rednern, oder beredten Schriftstellern gezählt werden.

Nicht zu überreden, sondern der Kraft der Gründe, die dem Verstande einleuchten

sollen, zu Hülfe zu kommen durch den Eindruck, den die mitgetheilten Vorstellungen auf das ganze Gemüth des Zuhörers oder Lesers machen, ist die wahre Bestimmung der oratorischen Prose, die in Verbindung mit der Declamation und der ausdrucksvollen Gebehrde zur eigentlichen Beredsamkeit wird. Auf das Gefühl und den Verstand zugleich will also der Redner wirken. Das darf er mit vollem Rechte, wo kalter Verstand am unrechten Orte ist. Alle moralischen und religiösen Gründe beziehen sich auf ein geistiges Gefühl, das zur Würde der menschlichen Natur gehört. Ohne Enthusiasmus für eine gute Sache, für Wahrheit, Freiheit, Pflicht und Recht, für Freund und Vaterland, und was irgend zu den höheren Gütern des Lebens gehört, kriecht der Mensch mit allem seinen Verstande im Staube. Enthusiasmus im edelsten Sinne des Worts, also nicht Leidenschaft, ist die Seele der wahren Beredsamkeit. Aber auch die erzählende und die

didaktische Prose schließen eine gewisse oratorische Wärme nicht immer aus, wenn der Verstand sich mit großen, besonders moralischen und religiösen Gegenständen beschäftigt. Der unterscheidende Charakter der oratorischen Prose liegt also nicht in der Eindringlichkeit, die dadurch entsteht, daß die Rede das ganze Gemüth ergreift. Auf den Willen muß die Rede wirken, wenn sie eigentliche Rede heißen soll. Aber wie Verstand und Gefühl in den zweckmäßigsten Verhältnissen so zu beschäftigen sind, daß der Eindruck, den die Rede macht, Entschließungen und Handlungen bewirke, kann die Wissenschaft nicht lehren, deren einziger Gegenstand das Schöne ist. Wie vieles noch außerdem die Rhetorik in sich schließt, das die Aesthetik gar nicht angeht, mußte schon in der Vorerinnerung zur Aufklärung des herkömmlichen Gegensatzes zwischen Poesie und Beredsamkeit berührt werden.

Die eigentliche Rede hat didaktische, beschreibende, und oft auch erzählende Stellen, durch die sie mit der Poesie auf dieselbe Art verwandt werden kann, wie die didaktische, die beschreibende, und die erzählende Prose überhaupt. In eine ästhetische Stimmung aber darf sie im Ganzen den Zuhörer oder Leser durchaus nicht setzen, auch wenn sie in gerader Richtung den Weg zum Herzen nimmt. Der Redner kann rühren und erschüttern, aber nicht wie der tragische Dichter, der die Phantasie bestimmt, sich ernste Bilder des Lebens zu entwerfen. Die oratorische Rührung und Erschütterung soll nicht bloß das Gemüth bewegen; sie soll Vorstellungen aufregen, die sich auf die Gesetze des vernünftigen und edeln Thuns und Lassens beziehen und den Willen eine bestimmte Richtung geben. Das didaktische Interesse darf auch in der feurigsten Rede nicht unterdrückt werden, wenn die Beredsamkeit nicht gemißbraucht werden soll; denn nach richtigen Begriffen von

dem, was in einem bestimmten Falle zweckmäßig, oder im Allgemeinen gut und rühmlich ist, nicht nach blinden Gefühlen, soll der Mensch handeln. Wilde Leidenschaft zu erregen, ist der Beredsamkeit so unwürdig, wie der Poesie.

Nicht alle Gattungen von Reden können sich, ohne auszuarten, der Poesie in gleichen Verhältnissen nähern. Die gerichtliche Beredsamkeit sollte, wo sie noch üblich ist, auf die Criminaljustiz beschränkt werden; und auch da sollte sie mehr in der Anklage, als in der Vertheidigung, die Sprache des Gefühls reden, außer, wo auch die Vertheidigungs- oder Entschuldigungsgründe nur durch Erregung des Mitgefühls ganz verständlich werden. Abscheu vor dem Verbrechen zu erwecken, wie Cicero in seinen Reden gegen den Verres, ist eines edlen Redners würdig; aber das Mitleid so in Anspruch nehmen, daß es über die Gerechtigkeit siege, heißt, dem

wahren Zwecke der Criminaljustiz gerade entgegen wirken. Was man gerichtliche Civilberedsamkeit nennt, ist nur mündliche Auseinandersetzung der Entscheidungsgründe, die ganz und gar dem kalten Verstande überlassen bleiben müssen. In der politischen Beredsamkeit darf das Gefühl desto lauter sprechen; denn Wohl des Vaterlandes, Nationalfreiheit, und Nationalehre, sind Gegenstände, die das Herz des edel gesinnten Menschen eben so sehr erwärmen, als seinen Verstand in Thätigkeit setzen müssen, wenn ein Staat seine ganze große Bestimmung erreichen soll. Die religiöse Beredsamkeit, die für das Gute und Göttliche begeistert, hat sich vorzüglich vor den Irrwegen der Phantasie zu hüthen, damit die Religion nicht zur Poesie werde. Antritts- und Abschieds-Reden, Lobreden, Glückwünschungsreden, Trauerreden, und ähnliche Gelegenheitsreden, die vorzüglich nur einen Eindruck machen, und nur beiläufig auf den

Willen wirken sollen, ahmen nur die Form der eigentlichen Rede nach.

5. Die didaktische Prose kann der Poesie auf eine besondere Art näher gerückt werden durch die dialogische Form. Der Dialog ist für die Prose eine rhetorische Figur, die, wie alle solche Figuren, auch der Poesie angehört. Ein dramatisches Gedicht wird zwar durch den Dialog allein nicht dramatisch; aber die Annäherung zum Drama, die in dem prosaischen wie in dem poetischen Dialoge liegt, wenn die redenden Personen durch das, was sie sagen, zugleich ihren Charakter darlegen, giebt dieser Form der Prose auch eine Art von dramatischem Interesse. Tauschen aber die redenden Personen nur trockene Gedanken um, oder ist das Gespräch nur eine zerstückelte Abhandlung, in welcher Behauptungen, Einwendungen, und Beantwortungen, gleichförmig abwechseln, so ist die dialogische Form unnütz und sogar ermüdend. Noch

ist Plato's Kunst des didaktischen Dialogs von keinem andern Schriftsteller erreicht.

Satyrische und andere witzige Dialogen, wie die von Lucian, gehen zuweilen ganz in poetische Darstellung über.

6. Auch die Briefform hat man, wie die dialogische, glücklich benutzt, der Belehrung, die durch ihre Trockenheit eine gewisse Classe von Lesern verscheucht, ein lebhafteres und zugleich ästhetisches Interesse zu geben. An sich hat die Briefform nicht mehr ästhetischen Werth, als jede andre prosaische Wendung des Unterrichts, oder der Erzählung, oder überhaupt des natürlichen Ausdrucks unsrer Gefühle und Gedanken. Auf die Art, wie man in einem Briefe räsonnirt, oder beschreibt, oder erzählt, oder auch oratorisch auf den Willen eines Andern zu wirken sucht, kommt alles an, was gewissen Briefen die Vorzüge giebt, um derer willen man sie in die

schöne Litteratur aufnimmt. Von Schönheit der Briefe im Allgemeinen sollte nie die Rede seyn, außer insofern, als auch die Briefform gegen die Gesetze jeder Art von guter Prose fehlen kann. Wer wissen will, was dazu gehört, ein guter Briefsteller für das gemeine Leben zu werden, muß nicht die litterarische Aesthetik befragen.

Nachschrift.

Ein Freund dieser Aesthetik und ihres Verfassers hat sich die Mühe gegeben, das Register auszuarbeiten, das dieser dritten Auflage als Zugabe beigefügt wird. Er glaubt, einem Wunsche mehrerer Leser entgegengekommen zu seyn. Aber er hat sich zugleich durch seine Bemühung um das Buch selbst, das nun einmal eben so wenig ein ausführliches Werk, als ein eigentliches Lehrbuch seyn sollte, verdient gemacht, da durch die Nachweisung der einzelnen Punkte, die in der summarischen Inhaltsanzeige nicht berührt werden konnten, die Anwendung der vom Verfasser aufgestellten Grundsätze, besonders wo sie von den bisher angenommenen abweichen, in allen Beziehungen klarer hervorgehoben ist. Er empfange also auch hier den Dank des Verfassers.

Register.

(I. erster Theil. II. zweiter Theil.)

A.

F.

M.

O.

P.

S.

T.

U.

Y.

Z.

Druck von Friedrich Ernst Huth.

Druckfehler.

Die Beschleunigung dieser neuen Auflage hat veranlaßt, daß viele Druckfehler stehen geblieben sind, die indessen glücklicherweise sich selbst berichtigen, oder sogleich als Druckfehler ins Auge fallen, z. B. an mehreren Stellen das statt daß oder statt der, die statt den, den statt dem, eine statt einen, Ästhetik statt Aesthetik. Auch in der Orthographie ist dadurch eine Inconsequenz entstanden, z. B. bei den Wörtern Gemählde, Namen, Wiederholung. Ausserdem sind noch die folgenden Stellen zu berichtigen.

Im ersten Theile.

Seite	3.	Z.	2. v. o.	l. daß.
—	5.	—	11. v. o.	l. vielleicht.
—	16.	—	6. v. u.	l. Erzeugniß.
—	18.	—	1. v. o.	l. Principien.
—	41.	—	9. v. o.	l. unsrer.
—	47.	—	5. v. o.	l. vom.
—	50.	—	1. v. u.	l. Er.
—	51.	—	1. v. o.	l. seiner.
—	61.	—	00. v. o.	l. des.
—	63.	—	2. v. u.	l. contradictorisch.
—	93.	—	1. v. c.	l. meisten.
—	98.	—	6. v. u.	l. das.
—	173.	—	10. v. u.	l. Wiederkehr.
—	178.	—	7. v. u.	l. der
—	184.	—	8. v. o.	l. von
—	184.	—	5. v. u.	l. uneigentlich.
—	195.	—	7. v. o.	l. das.
—	203.	—	5. v. u.	l. besonderm.
—	204.	—	1. v. o.	l. des.
—	205.	—	8. v. u.	l. daß.
—	207.	—	6. v. u.	l. unmittelbar.
—	207.	—	2. v. u.	streiche man das Komma nach Regeln.
—	209.	—	3. v. o.	l. angegriffen.
—	225.	—	5. v. u.	setze man ein Komma nach Ausdrucke.
—	232.	—	5. v. o.	l. in.
—	236.	—	4. v. o.	l. sondern.

Seite 257. Z. 9. v. o. l. durchscheinende.
— 258. — 11. v. o. l. daß sie.
— 259. — 7. v. o. l. Täuschung.
— 266. — 11. v. o. l. das.
— 270. — 7. v. u. l. Art.
— 275. — 3. v. o. l. gothische.

Im zweiten Theile.

— 29. — 6. v. o. l. einen.
— 39. — 10. v. o. streiche man das Komma nach zuerst.
— 40. — 10. v. u. l. die.
— 55. — 1. v. o. l. der.
— 55. — 9. v. u. l. Parallelismus.
— 72. — 12. v. o. l. der.
— 84. — 4. v. u. l. der unteren.
— 141. — 4. v. u. l. zusammenhängende.
— 139. — 3. v. o. l. Boccaz.
— 168. — 7. v. u. l. das.
— 184. — 5. v. u. l. Indien.
— 191. — 5. v. u. l. dem.
— 192. — 8. v. u. l. Monolog.
— 224. — 5. v. u. l. weil sie.
— 240. — 10. v. o. l. Mitgefühl.
— 241. — 7. v. u. l. dem.
— 243. — 8. v. o. l. das.
— 253. — 1. v. o. l. keiner.
— 259. — 7. v. o. l. problematisch.
— 264. — 11. v. u. l. Gedichte.
— 266. — 2. v. o. l. eine.
— 266. — 5. v. o. l. Inhalt.
— 276. — 3. v. o. l. abgenutzte.
— 285. — 6. v. o. l. das.
— 286. — 2. v. o. fehlt hinter religiösen das Wort Zwecke.
— 289. — 12. v. o. l. des.
— 290. — 11. v. o. l. wie er.
— 292. — 1. v. u. l. trockene.
— 314. — 11. v. u. l. Palpabeln.
— 318. — 6. v. u. l. Composition.
— 336. — 5. v. o. l. Shaftesbury.